CAHIERS ARCHEOLOGIQUES

fin de l'antiquité et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert – dirigés par J. Thirion et T. Velmans

Comité de rédaction : Y. Christe, J. Thirion, T. Velmans, M. Vieillard-Troïekouroff
secrétariat de rédaction : J. Durand

30

Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.

Picard 1982

B.V.I 2874

Institut f. Byzantinistik u.
neugriechische Philologie
der Universität München

La rédaction ne renvoie pas les manuscrits qu'elle n'a pas retenus.

© A. et J. Picard, 1982

ISBN 2-7084-0078-9

L'Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age

par André GRABAR

A ma connaissance, les historiens de l'art moderne n'ont jamais fait d'enquête sur « l'iconographie du Ciel » dans les œuvres de l'Antiquité et du haut Moyen Age. Cela peut surprendre d'abord, quand on pense à la place que le ciel, lieu de séjour de Dieu et des fidèles de Dieu après leur mort, tient dans l'Écriture et la piété chrétienne. Mais le peu d'intérêt que les historiens de l'ancien art chrétien ont porté aux représentations du ciel s'explique aisément par le fait que les conceptions de peintres et de sculpteurs à propos de cette partie de l'univers [illegible] ont été [illegible] et [illegible] des textes [illegible] [illegible] [illegible]

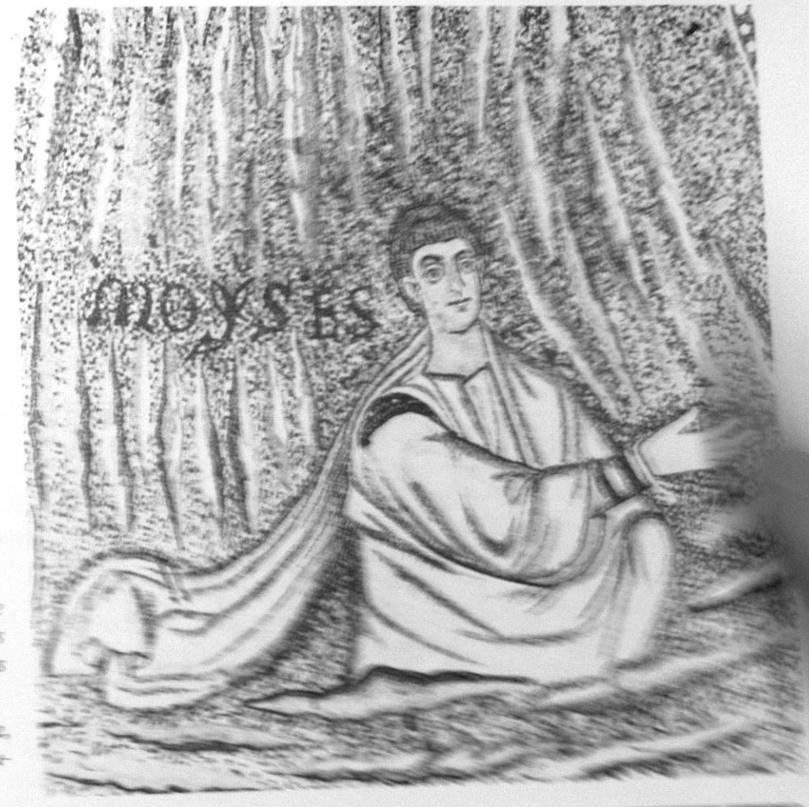
1. *Rome, Colonne Trajane, détail (d'après Grabar,* Iconography).
2. *Milan, Ambrosienne, Miniature dans le manuscrit de l'Iliade (d'après Grabar,* Iconography).
3. *Rome, chevet de San Venancie. Dans l'abside, buste du Christ reproduisant celui du Latran (d'après Grabar,* Martyrium).
4. *Rome, Abside de Santa Pudenziana (d'après Wilpert).*

5. *Rome, Abside de Ss. Come e Damiano (d'après Wilpert).*

6. *Ravenne, Abside de S. Vitale.*

7. *Ravenne, S. Apollinare in Classe, Moïse dans l'absidiole (d'après Kinkler).*

8. *Rome, S. Prassède, Arc triomphal, Jérusalem céleste.*



modèles païens de leurs prédécesseurs. Ces retouches ont consisté, pour les versions «optiques», à schématiser d'une façon de plus en plus affirmée le motif des nuages, qui servaient à évoquer le ciel visible, et aussi à y installer, là où le sujet le permettait, une figure de Dieu ou de sa Main qui s'appuyaient sur un nuage, formule qui supposait que, se trouvant au-delà des nuages, Dieu en perçait le rideau ou l'écartait, pour se rendre visible. Cette formule apparaît déjà dans les œuvres païennes, par exemple sur les colonnes impériales de Rome[1] (fig. 1), ou dans les illustrations de l'Iliade[2] (fig. 2). On la voit ensuite passer dans l'art chrétien ancien, ce qui nous est attesté, par exemple, sur les mosaïques romaines de la nef de Santa Maria Maggiore[3], mais aussi par la mosaïque de l'abside de Saint-Jean du Latran (dans ces exemples, c'est le buste de Dieu qui s'appuye sur un nuage[4]) (fig. 3). Quant à la schématisation des formes des nuages, on en poursuit bien la progression en envisageant successivement les mosaïques des absides romaines, ravennates et autres entre le Ve et le IXe siècle[5] (fig. 4-7). La formule finale est Sainte-Praxède[6] (fig. 8 a et b), sur l'arc triomphal de la basilique, avec sa vision de la cité paradisiaque : on n'y fait plus sentir que ce Paradis est au-dessus des nuages, mais qu'on l'aperçoit, les nuages étant écartés[7]. Plus tard, on ne se donna plus la peine de montrer ces nuages du ciel matériel, et cela fit disparaître un dernier trait qui était commun à toutes ces images «optiques», même si elles étaient très retouchées par les artistes chrétiens. Je pense au principe qui, fidèle à la réalité, étendait la représentation du ciel visible à l'image entière, dans toute sa largeur. Comme dans la vie, le ciel s'élève au-dessus de tout ce que saisit notre regard. L'observation pourrait paraître superflue, mais elle ne l'est pas, parce que les images chrétiennes anciennes, lorsqu'elles se servent de la formule «scientifique» symbolique de l'image du ciel, n'occupaient presque toujours qu'une partie insignifiante de l'espace qui surmonte la terre, le plus souvent dans l'un des coins supérieurs de l'image, et ne sont introduits que dans les peintures ou reliefs où le récit parle directement d'une intervention de Dieu. Si cette intervention manque, l'espace où l'on s'attendrait à voir une représentation quelconque du ciel, y manque complètement. C'est l'espace vide et incolore, formule d'aboutissement qu'on constate surtout dans les peintures du haut Moyen Age.

Retenons de ce qui précède que les images inspirées par la vision «optique» du ciel visible ne renoncent pas pour autant à toute figuration du ciel intelligible, demeure de Dieu. Elles n'en déploient pas la vision (voir *infra* l'exception partielle de Sainte-Praxède), mais montrent ses habitants — Dieu, Main divine, anges, symboles des évangélistes — en les faisant apparaître au milieu des nuages, dont ils auraient écarté le rideau. Pour l'écarter ils devaient se trouver au-dessus de lui ; ce qui confirme le fait qu'on ne voit souvent apparaître que le buste de Dieu et non pas sa figure entière. Dans d'autres cas, comme aux Saints-Côme-et-Damien, et d'autres, on aperçoit la figure entière du Christ entourée de nuages. Ailleurs, seul le bras ou la main de Dieu a traversé le rideau des nuages, et se fera voir, aux spectateurs de ce genre de théophanies, au milieu du ciel. Cette façon d'annoncer le ciel supérieur, par une vision conventionnelle d'un fragment de l'au-delà, est propre aux images «optiques» du ciel. Mais la part de l'au-delà n'y est que limitée à un seul personnage et même à un seul membre du corps de Dieu qui séjourne au-dessus du ciel visible. Par exception, à la fin de l'époque qui avait eu recours à ces dérivées du ciel «optique», à savoir — nous l'avons rappelé plus haut — sur l'arc triomphal de Sainte-Praxède, on fait voir aux fidèles toute la cité de la Jérusalem Céleste, le Christ, des anges, des saints, et même une double procession de saints et de fidèles convergeant vers le Christ qui se tient au milieu de la cité fortifiée qu'est le Paradis Céleste. Autant que je sache, cette composition, qui date du début du IXe siècle, est unique en son genre, dans la mesure où on y conserve encore la fiction d'une vision du royaume de Dieu situé au-dessus du ciel visible. En effet, tout autour des personnages, sur toute la largeur de la mosaïque, on aperçoit des quantités de nuages schématiques qui appartiennent au ciel visible et qui suggèrent que la vision paradisiaque est située au-dessus du ciel visible.

La formule iconographique du ciel que j'appelle «optique» est plus étroitement liée à l'art antique réaliste, et c'est pourquoi probablement la grande majorité des exemples chrétiens qui s'en servent appartiennent à la fin de l'Antiquité (et non pas au Moyen Age), et que cette formule a subi très tôt des retouches substantielles, qui lui firent perdre une grande partie de ses versions primitives. Elle fut aussi la première à être abandonnée par les artistes.

Mais avant de passer aux représentations que j'appelle «scientifiques», il nous importe de situer certaines illustrations des sermons du moine Jacques de Kokkinobaphos, qui sont du XIIe siècle, et qui ont dû être réalisées à Constantinople ou sa

1. Lire les notes en fin d'article.

9. Paris, Bibl. nat. grec 1208 : Dieu au ciel et les anges (d'après Grabar, Iconographie).

région, peut-être d'après des modèles créés, dans la même région, deux siècles plus tôt[8] (fig. 9). Plusieurs peintures y présentent des personnages et des événements superposés. Ceux du haut se situent dans le ciel ; ceux d'en bas figurent les personnes et les scènes qui, contemporaines de ce qui se passe au ciel, se situent sur la terre. Autrement dit, à une époque, où, à Byzance notamment, la figuration du ciel est soit absente soit ramenée à une figure symbolique, l'illustration revient à une représentation située au ciel et, comme chez les Anciens, s'étend sur toute la largeur de la peinture. Mais, contrairement aux Anciens, on n'y conserve aucun souvenir de la vision optique du ciel véritable (notamment pour les nuages) et traite le registre «céleste» de ses images, à deux registres, de la même manière que les scènes du registre inférieur (terrestre). On pourrait même se méprendre, et situer les représentations du registre supérieur en dehors de toute localisation dans l'espace, si la plus remarquable de ces peintures de Jacques de Kokkinobaphos[9] (et quelques autres) n'y introduisait pas de motifs déterminants à cet égard[10]. En effet, elle nous montre une grande image de Dieu (en Trinité) trônant, entouré d'innombrables anges, tout en ajoutant à cette scène du royaume de Dieu ce détail ramarquable : elle montre, de part et d'autre de la Majesté de Dieu, deux anges qui soulèvent un grand rideau sur lequel on voit fixés le soleil, la lune et les étoiles. Autrement dit, il s'agit du ciel visible aux humains, et la preuve nous est fournie que ce ciel-là devait être écarté, pour faire voir Dieu dans sa demeure céleste et le lieu de séjour des anges. Ce qui signifie, à son tour, que le peintre nous apporte une preuve iconographique que ce séjour se trouve au-dessus du ciel visible et

que normalement il nous est masqué par le ciel inférieur, celui qui sert de support aux astres et qui est offert aux yeux des hommes.

Cette peinture qui, malgré ses dimensions modestes, est l'une des plus grandioses qu'a su créer l'art chrétien ancien, montre avec clarté ce qui, ces dernières années, fait l'objet d'une polémique relative aux images célèbres des absides paléochrétiennes de Rome, de Ravenne ou de Parenzo qui montrent le Christ-Cosmocrator trônant au milieu des apôtres, ou la Vierge en Majesté trônant, entourée de saints [11]. Ces images et surtout celles avec le Christ (les versions avec la Vierge en dérivent sûrement) ont pour source d'inspiration l'*Apocalypse,* et cette source d'inspiration globale, admise depuis longtemps, est valable. Mais tandis que certains théologiens commentateurs de l'*Apocalypse* situent les premières visions de ce livre au ciel et admettent que l'auteur y évoque le royaume permanent de Dieu, au ciel, et ne reconnaissent des visions eschatologiques que dans quelques-unes des visions, de celles qui sont décrites vers la fin de son ouvrage; d'autres théologiens s'en tiennent à la doctrine traditionnelle selon laquelle toutes les visions de l'*Apocalypse* se placent à la fin des temps. Les deux théories continuent à être professées parallèlement, et de nos jours, certains historiens de l'iconographie paléochrétienne essaient, eux aussi, de considérer les visions des absides romaines et autres, qui datent du IVe au IXe siècle, comme des images du royaume permanent de Dieu, au ciel.

La polémique autour de ce problème ne manque pas d'intérêt, mais elle a ce défaut (et c'est la raison pour laquelle nous l'évoquons dans cet essai sur les représentations du Ciel) de ne pas aboutir à des conclusions décisives, et cela parce que les moyens iconographiques des mosaïstes des absides paléochrétiennes n'étaient pas suffisants, pour montrer avec clarté, si leurs images de Dieu de Majesté (ou de la Vierge de Majesté) pouvaient montrer avec évidence que la scène se situe de tout temps au ciel, ou dans l'Univers qui suivra après la fin des temps. Il leur manqua un motif comme celui que le miniaturiste de Jacques de Kokkinobaphos aura à sa disposition et qui prouvait que, pour voir le royaume de Dieu, il fallait écarter le ciel visible, et qu'il s'y trouvait bien avant la fin des temps. A preuve, la représentation, au bas de la même image, des événements terrestres qui correspondent au début de l'histoire de l'Incarnation [12]. Faute d'avoir fourni des précisions iconographiques de ce genre, les auteurs des visions Apocalyptiques des absides paléochrétiennes n'arrivent pas à nous décider en faveur de l'une ou de l'autre version des événements représentés, telles que les distinguent les deux doctrines des théologiens, et de dire à laquelle obéissent les fameuses mosaïques absidiales des églises paléochrétiennes.

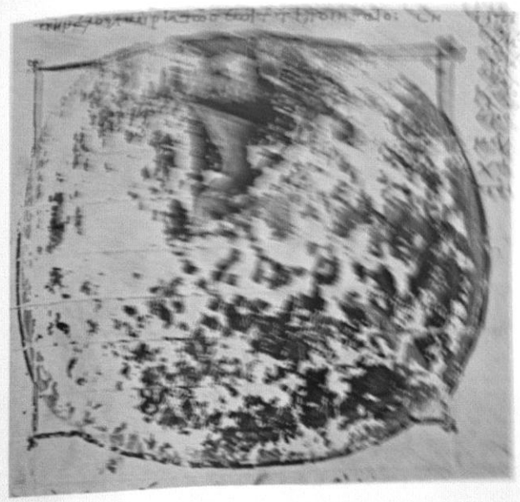
*

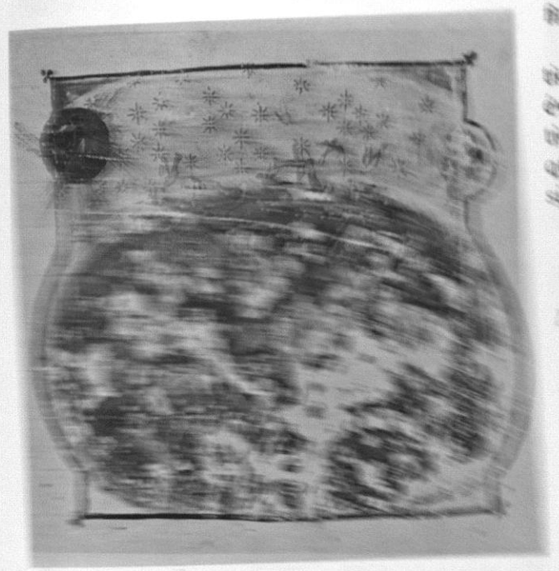
* *

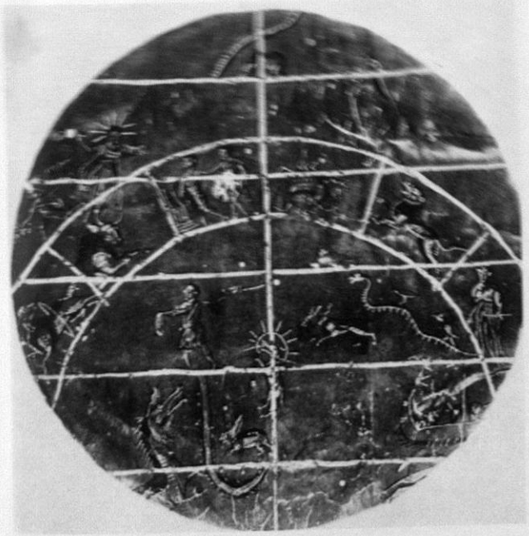
Comme nous le disons au début de cet article, l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age connaissait, à côté de la vision « optique » du Ciel, une autre, que j'appelle « scientifique », parce qu'elle empruntait sa façon d'évoquer le Ciel à l'aide de formes conventionnelles des schémas des traités de l'astronomie hellénique de l'Antiquité. Certes, il s'agissait de dérivés simplifiés et altérés des schémas que les savants païens hellénistiques avaient tracés, pour figurer le firmament avec ses astres, mais la vision « optique », dans l'art de la même époque n'était pas plus complète ni plus précise lorsqu'elle entreprenait de figurer le ciel visible, avec ses nuages, ses astres et ses couleurs lumineuses.

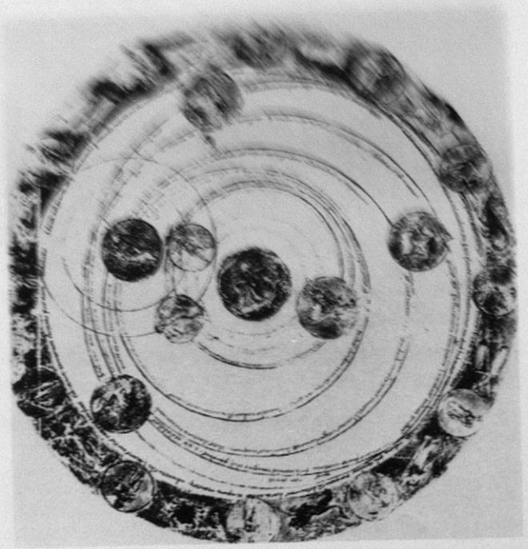
De part et d'autre, les procédés des artistes tendaient à simplifier voire à altérer les modèles antiques, et rien n'en témoigne mieux que le sort qu'ils réservaient aux représentations « optiques » du ciel, dans des œuvres que nous avons citées plus haut.

Il en fut de même, et d'une façon plus radicale (quoique plus difficile à contrôler que pour les figurations du ciel visible), lorsque ces mêmes artistes chrétiens essayèrent de tirer parti des schémas des auteurs de livres scientifiques des cosmographes grecs de l'Antiquité. Ce recours aux dessins scientifiques est certain, mais le parti qui en fut tiré est loin d'être évident partout, et il ne se laisse démontrer qu'au prix d'un examen de plusieurs séries d'images. Il convient de commencer par les illustrations médiévales (XIe-XIIe s.) de l'*Octateuque* biblique des Byzantins, relatives à la création du monde. Car ces sujets invitaient l'iconographe à tenter des vues panoramiques de l'Univers, en y réunissant, à leurs emplacements respectifs, la terre, l'océan et le firmament. Les exemples les plus archaïques de ces images, qui semblent les plus rapprochés de leur modèles hellénistiques, sont fournis par l'Octateuque du XIe siècle au Vatican (Vatican grec 747 [13]) (fig. 10-11). Les plus instructives des miniatures de ce manuscrit traitent leur sujet comme une espèce de carte géographique : un disque habité par la terre encadrée par l'océan, et autour une vaste zone du firmament étoilé qui, en contournant la terre, forme en principe un autre disque rond, plus grand que celui de la terre, mais dont on ne montre



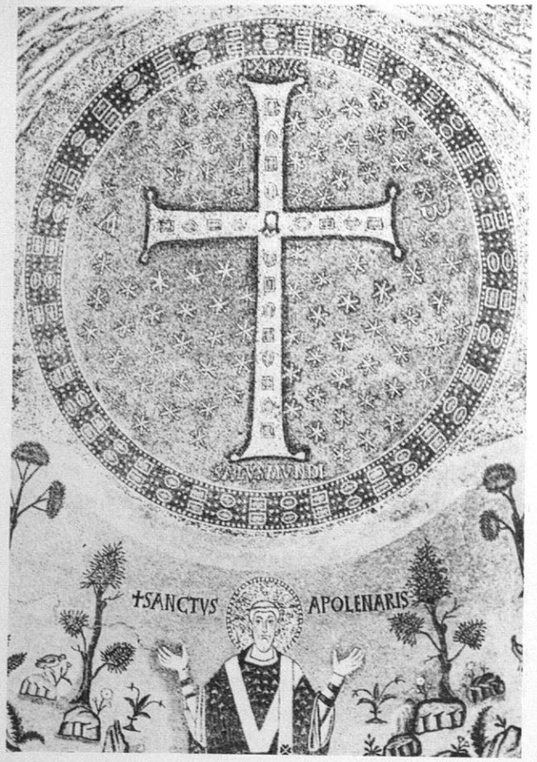






qu'une partie. Mais cette partie forme bien une large bande qui s'incurve parallèlement au contour du disque de la terre. Pour montrer [illegible] disque complet du firmament, on a la manière de disposer des miniatures qui accompagnent un *Traité de Ptolémée*, dans un manuscrit copié à Byzance entre 814 et 820 [14] (fig. 12). Ces miniatures montrent, en deux disques concentriques qui renferment des symboles d'étoiles, les deux demi-sphères du firmament, et nous donnent une idée de l'origine des illustrations de l'*Octateuque*, et témoignent de la présence de ce genre de modèle [15], à Constantinople, au haut Moyen Age. D'autres miniatures du haut Moyen Age, telles que certaines illustrations espagnoles du Beatus (fig. 13), s'inspirent aussi directement des dessins « scientifiques » de l'Antiquité [illegible] Romaines.

Mais ce qui intéressait surtout les auteurs chrétiens, ce n'était pas le firmament visible, qu'il soit évoqué par une version « optique » ou une schématique « scientifique », mais le ciel de Dieu, celui qui était au-dessus du firmament et qui était invisible. Comment évoquer ce ciel, pour lequel la



14. Ravenne, S. Apollinario in Classe. Croix dans l'abside (d'après Deubner).

15. Moscou, Musée Historique. Psautier Chludov fol. 22.

16. Florence, Laurentienne. Pentecôte dans l'Évangile de Rabula.

17. Florence, Laurentienne, Cosmas Indicopleustes : la terre et les deux ciels superposés (d'après Wolska).

science hellénique pré-chrétienne ne pouvait offrir de modèle de figuration (puisqu'elle en ignorait l'existence) ? C'est là que les iconographes chrétiens apportent du nouveau, mais tout en se servant des schémas « scientifiques » des Anciens, dans la mesure où ils imaginèrent l'image du ciel de Dieu, comme une autre sphère (donc comme un disque, en projection) qui se situerait au-dessus du firmament. Il en est certes distinct, mais en reprend la forme circulaire — probablement par simple analogie — et qu'on figure soit en disque entier, soit — et surtout — en segment de ce disque. C'est l'idée d'un ciel de Dieu circulaire (ou sphérique), par analogie au firmament, qu'on est amené à admettre grâce à un trait commun à toutes les figurations de ce genre, à savoir que la courbe qui correspond au bord de ce ciel supérieur n'est pas parallèle à la courbe du firmament (et de la terre), mais leur est opposée : cette courbe est toujours tournée vers le bas. Dans les images courantes, qui sont conçues selon le principe « optique » pour tout ce qui concerne la terre (et où généralement le firmament manque totalement), on voit le ciel de Dieu traité à la façon d'un schéma circulaire emprunté aux dessins « scientifiques » du firmament de l'Antiquité, mais dont on n'aurait retenu qu'un segment tourné vers le bas et accroché au bord supérieur de la peinture.

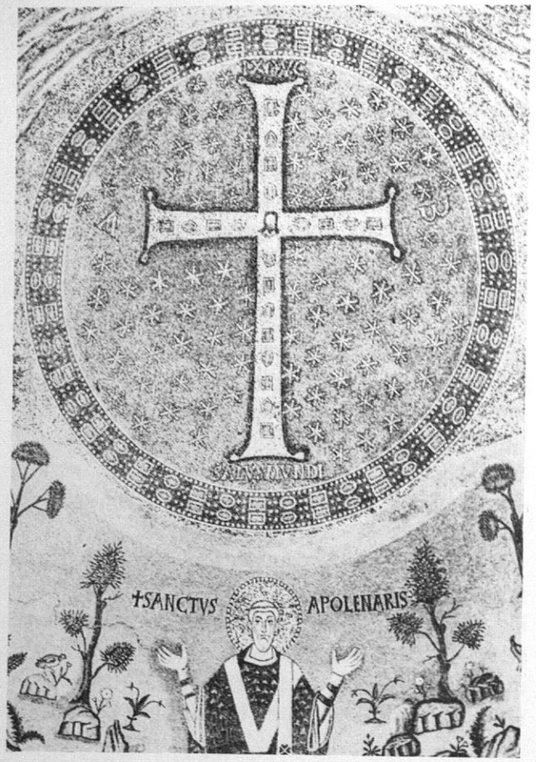
Des exemples de ce genre de représentations du ciel de Dieu, en disque entier (plus rares) et en segment d'un cercle (innombrables) apparaissent depuis le ve siècle, et ne quitteront jamais l'art chrétien médiéval, dans tous les pays. Je me bornerai à n'en citer que quelques exemples. Je laisserai de côté deux petits groupes de figuration qui, tout en étant inscrits dans un cadre circulaire, évoquent le firmament et non pas le ciel de Dieu. Ce sont les pavements en mosaïque de la fin de l'Antiquité, déjà évoqués plus haut qui, inscrits dans un cadre circulaire, figurent le ciel en y réunissant les douze zodiaques de l'année[17] ; et ce sont les voûtes occupées par des reproductions des astres du firmament (l'exemple conservé le plus ancien, à Kussejr-Amra, en Jordanie actuelle : viiie s. omeyyade)[18]. Dans les deux cas, il s'agit bien de figurations du firmament, et il ne pouvait pas y être question du « ciel de Dieu », dans ces œuvres païennes et musulmanes, ce thème — je le répète — étant strictement chrétien.

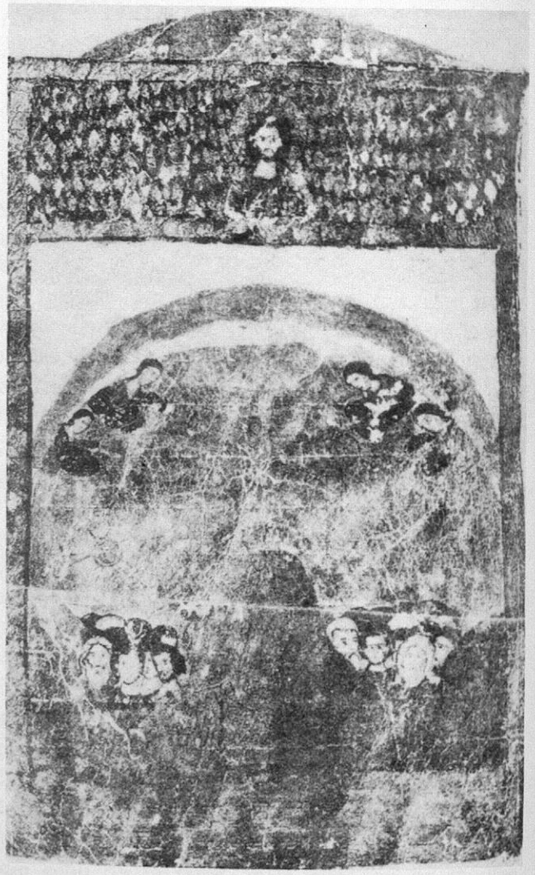
En revanche, il est peut-être permis de reconnaître le disque complet de ce ciel supérieur des Chrétiens, dans la fameuse mosaïque de l'abside de Saint-Apollinaire in Classe, à Ravenne[19](fig. 14), mosaïque qui fait briller une croix au milieu d'un disque. Mais l'identification de ce disque avec le ciel supérieur n'est pas absolument certaine, étant donné que le fond bleu, autour de la croix, est tapissé d'étoiles, et qu'on peut y reconnaître aussi bien le ciel de Dieu que la croix triomphale aurait traversé, que le firmament étoilé, sur le fond duquel elle était apparue aux fidèles (visions de ce genre attestées pour le ive s.).

Le cas est semblable, en ce qui concerne l'identification du disque lumineux qui décore le sommet de la petite église du ve siècle à Casanarello[20]. On y retrouve la croix au milieu du disque, et toute sa surface tapissée d'étoiles. Un détail s'y ajoute à ceux qui permettent d'y voir l'image du firmament constellé : le bleu du fond y est plus foncé dans la partie extérieure et plus clair et plus lumineux dans la partie centrale : cela pouvait correspondre aux deux ciels superposés, le ciel foncé étant le firmament visible, la partie intérieure évoquant le ciel supérieur, invisible et demeure de Dieu. Il y a à peine moins de chance que le médaillon circulaire analogue et contemporain des baptistères de Naples[21] et d'Albenga[22] doive être interprété de la même façon. Dans les deux cas, il occupe le sommet de la voûte et, à Naples, l'espace à l'intérieur du médaillon est parsemé d'étoiles. Mais la grande croix qu'on a vue à Saint-Apollinaire in Classe, à Ravenne y est remplacée par un Chrismon, motif iconographique à peu près synonyme de la croix, dans l'art paléochrétien. Je crois cependant que la variante d'Albenga devrait être citée avec plus de réserve, en tant que symbole du firmament. Les étoiles en sont absentes et l'iconographe y insiste surtout sur le dogme de la Trinité : c'est trois Chrisma superposés qu'on y trouve, trois zones de la surface de l'image et les lettres apocalyptique A et Ω également répétées trois fois, de part et d'autre du monogramme du Christ. Or, si l'on met l'accent sur la Trinité, c'est qu'on entend évoquer Dieu, et le disque, dans ce cas, figure le ciel supérieur.

Citons, enfin, la fameuse broderie du xe siècle, à la sacristie de la cathédrale de Gérone, en Catalogne, où la formule du cercle est appliquée à figurer le ciel qui, dans cette œuvre chrétienne, comme sur les pavements en mosaïque romains, est occupé par les personnifications des douze astres qui correspondaient aux zodiaques de l'année astronomique[23]. Cependant, la broderie de Gérone, imitée sur un modèle antique, figure plutôt le firmament.

En revanche, cette explication ne soulève aucun doute en ce qui concerne une illustration du fameux Psautier Chloudov (contemporain du manuscrit de Ptolémée de la Vaticane qui a été cité plus haut, fig. 15). Pour illustrer les versets 9-10 du





14. Ravenne, S. Apollinario in Classe. Croix dans l'abside (d'après Deubner).

15. Moscou, Musée Historique. Psautier Chludov fol. 22.

16. Florence, Laurentienne. Pentecôte dans l'Évangile de Rabula.

17. Florence, Laurentienne, Cosmas Indicopleustes : la terre et les deux ciels superposés (d'après Wolska).

science hellénique pré-chrétienne ne pouvait offrir de modèle de figuration (puisqu'elle en ignorait l'existence) ? C'est là que les iconographes chrétiens apportent du nouveau, mais tout en se servant des schémas «scientifiques» des Anciens, dans la mesure où ils imaginèrent l'image du ciel de Dieu, comme une autre sphère (donc comme un disque, en projection) qui se situerait au-dessus du firmament. Il en est certes distinct, mais en reprend la forme circulaire — probablement par simple analogie — et qu'on figure soit en disque entier, soit — et surtout — en segment de ce disque. C'est l'idée d'un ciel de Dieu circulaire (ou sphérique), par analogie au firmament, qu'on est amené à admettre grâce à un trait commun à toutes les figurations de ce genre, à savoir que la courbe qui correspond au bord de ce ciel supérieur n'est pas parallèle à la courbe du firmament (et de la terre), mais leur est opposée : cette courbe est toujours tournée vers le bas. Dans les images courantes, qui sont conçues selon le principe «optique» pour tout ce qui concerne la terre (et où généralement le firmament manque totalement), on voit le ciel de Dieu traité à la façon d'un schéma circulaire emprunté aux dessins «scientifiques» du firmament, de l'Antiquité, mais dont on n'aurait retenu qu'un segment tourné vers le bas et accroché au bord supérieur de la peinture.

Des exemples de ce genre de représentations du ciel de Dieu, en disque entier (plus rares) et en segment d'un cercle (innombrables) apparaissent depuis le ve siècle, et ne quitteront jamais l'art chrétien médiéval, dans tous les pays. Je me bornerai à n'en citer que quelques exemples. Je laisserai de côté deux petits groupes de figuration qui, tout en étant inscrits dans un cadre circulaire, évoquent le firmament et non pas le ciel de Dieu. Ce sont les pavements en mosaïque de la fin de l'Antiquité, déjà évoqués plus haut qui, inscrits dans un cadre circulaire, figurent le ciel en y réunissant les douze zodiaques de l'année[17] ; et ce sont les voûtes occupées par des reproductions des astres du firmament (l'exemple conservé le plus ancien, à Kussejr-Amra, en Jordanie actuelle : VIIIe s. omeyyade)[18]. Dans les deux cas, il s'agit bien de figurations du firmament, et il ne pouvait pas y être question du «ciel de Dieu», dans ces œuvres païennes et musulmanes, ce thème — je le répète — étant strictement chrétien.

En revanche, il est peut-être permis de reconnaître le disque complet de ce ciel supérieur des Chrétiens, dans la fameuse mosaïque de l'abside de Saint-Apollinaire in Classe, à Ravenne[19](fig. 14), mosaïque qui fait briller une croix au milieu d'un disque. Mais l'identification de ce disque avec le ciel supérieur n'est pas absolument certaine, étant donné que le fond bleu, autour de la croix, est tapissé d'étoiles, et qu'on peut y reconnaître aussi bien le ciel de Dieu que la croix triomphale aurait traversé, que le firmament étoilé, sur le fond duquel elle était apparue aux fidèles (visions de ce genre attestées pour le IVe s.).

Le cas est semblable, en ce qui concerne l'identification du disque lumineux qui décore le sommet de la petite église du ve siècle à Casanarello[20]. On y retrouve la croix au milieu du disque, et toute sa surface tapissée d'étoiles. Un détail s'y ajoute à ceux qui permettent d'y voir l'image du firmament constellé : le bleu du fond y est plus foncé, dans la partie extérieure et plus clair et plus lumineux dans la partie centrale : cela pouvait correspondre aux deux ciels superposés, le ciel foncé étant le firmament visible, la partie intérieure évoquant le ciel supérieur, invisible et demeure de Dieu. Il y a à peine moins de chance que le médaillon circulaire analogue et contemporain des baptistères de Naples[21] et d'Albenga[22] doive être interprété de la même façon. Dans les deux cas, il occupe le sommet de la voûte et, à Naples, l'espace à l'intérieur du médaillon est parsemé d'étoiles. Mais la grande croix qu'on a vue à Saint-Apollinaire in Classe, à Ravenne y est remplacée par un Chrismon, motif iconographique à peu près synonyme de la croix, dans l'art paléochrétien. Je crois cependant que la variante d'Albenga devrait être citée avec plus de réserve, en tant que symbole du firmament. Les étoiles en sont absentes et l'iconographe y insiste surtout sur le dogme de la Trinité : c'est trois Chrisma superposés qu'on y trouve, trois zones de la surface de l'image et les lettres apocalyptique A et Ω également répétées trois fois, de part et d'autre du monogramme du Christ. Or, si l'on met l'accent sur la Trinité, c'est qu'on entend évoquer Dieu, et le disque, dans ce cas, figure le ciel supérieur.

Citons, enfin, la fameuse broderie du xe siècle, à la sacristie de la cathédrale de Gérone, en Catalogne, où la formule du cercle est appliquée à figurer le ciel qui, dans cette œuvre chrétienne, comme sur les pavements en mosaïque romains, est occupé par les personnifications des douze astres qui correspondaient aux zodiaques de l'année astronomique[23]. Cependant, la broderie de Gérone, imitée sur un modèle antique, figure plutôt le firmament.

En revanche, cette explication ne soulève aucun doute en ce qui concerne une illustration du fameux Psautier Chloudov (contemporain du manuscrit de Ptolémée de la Vaticane qui a été cité plus haut, fig. 15). Pour illustrer les versets 9-10 du

Psaume 23, le peintre y figure l'Ascension [24], avec un Christ qui monte au Ciel. Mais, contrairement à l'usage iconographique courant, il introduit dans sa peinture une représentation conventionnelle mais complète du ciel et même de deux cieux superposés. Le premier ciel est un disque rond de couleur bleu uniforme, et le Christ en atteint la partie inférieure, tandis que deux anges, dont ce premier ciel masque le bas du corps, ouvrent une porte à deux battants aménagée dans le premier ciel, pour faire passer le Christ dans le ciel supérieur, où, selon le *Credo*, il ira s'asseoir auprès du Père. Ce ciel supérieur est d'une couleur plus claire que le premier ciel, et de ce fait semble évoquer un monde de lumière intense. Cette image remarquable, à la fois naïve et grandiose, est aussi parlante que la miniature de Jacques de Kokkinobaphos que nous avons observée plus haut, et aussi importante pour le présent essai sur l'iconographie du ciel. Il y a quelques autres exemples, moins réussis, mais où le firmament circulaire du ciel est également représenté dans sa totalité (en cercle) [25] (fig. 16 et 17). Mais ces exemples ne sont pas nombreux, et ce qu'on trouve surtout, au Moyen Age, dès le v^e^siècle (ivoire de Munich avec l'Ascension du Christ) [26], c'est une espèce d'abrégé du ciel de Dieu circulaire dont on ne retient qu'un segment, ou un quart. S'il s'agit d'un segment, on l'appuie au bord supérieur de l'image, approximativement en son milieu ; et s'il s'agit d'un quart de cercle, on le fixe dans l'un des coins supérieurs de l'image. Mais que ce soit l'un ou l'autre, il s'agit du Ciel de Dieu, et c'est partant de son intérieur ou de son bord, qu'on y fait apparaître Dieu en buste et même trônant, des anges et surtout la Main de Dieu bénissant ou le rayon de la grâce divine qui bénissait tel passage de la scène déployée au-dessous. Dans certains cas, en bordure de ces segments, on part du disque du Ciel supérieur, et on fixe une rangée d'étoiles : allusion au firmament qu'on traverse pour atteindre ce ciel de Dieu.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, les représentations du Ciel en cercle complet ou en segment qui n'en retient qu'une partie et notamment un quart, ne se laissent pas classer dans un ordre chronologique, mais apparaissent très tôt, et pendant un certain temps, sont reproduits, l'un et l'autre, dans des œuvres contemporaines. C'est ainsi que, sur l'ivoire de Munich (fig. 18), avec le Christ qui, d'une façon réaliste, monte au ciel en grimpant sur une colline, le ciel qu'il va atteindre est symbolisé par un quart de cercle. Ce ciel est composé de plusieurs bandes incurvées qui sont censées évoquer les parties superposées d'un ciel en plusieurs zones, et la Main de Dieu tendue dans la direction du Christ, pour le recevoir, sort du milieu de ces zones. Dans l'idée de l'iconographe, Dieu se tenait au ciel supérieur, et c'est pourquoi, afin de se rendre visible, il a dû percer le ciel inférieur, visible. Sur le relief, ce dernier était traduit par la zone extérieure du quart d'un cercle.

Cet ivoire de Munich remonte bien au ve siècle. Cent ans plus tard, ou à peu près, une miniature du célèbre manuscrit de la Genèse de Cotton [27](fig. 19) reprend le motif du quart de cercle, pour symboliser le ciel. Mais elle le fait très grand, y reconnaît plusieurs zones et fait partir les rayons de la gloire divine et la Main de Dieu de l'une des zones intérieures, c'est-à-dire, du ciel supérieur. Autrement dit, le peintre de cette illustration, du vi^e^ siècle, comme l'auteur de l'ivoire de Munich conscient de la distinction des ciels superposés, logeait Dieu dans le ciel masqué par le ciel visible. Autres exemples anciens de cette façon conventionnelle du sens que l'iconographie accordait, à cette époque, aux images « scientifiques » des couches superposées des cieux : on les retrouve l'un, parmi les illustrations de la Bible de Cotton, que l'on vient de mentionner ; l'autre dans la scène du Baptême de Jésus, dans un évangile arménien du viie siècle, à Erévan [28] : le ciel y a aussi la forme d'un segment de cercle ; il est composé de plusieurs éléments superposés de couleurs différentes ; la Main de Dieu et les rayons de la gloire divine sortent du milieu de ce ciel, c'est-à-dire du ciel supérieur, et traversent le ciel inférieur, visible.

Au Moyen Age, cette façon de faire apparaître également la Main divine sortant d'une zone supérieure du ciel, n'est retenue que rarement, par exemple, dans le Cosmas Indicopleustes de la Vaticane (Vat. grec 699) (fig. 20) ou le Psautier du xe siècle, le Paris grec 139 proche de la bible du patrice Léon à Rome (fig. 21) [29]. Les peintures de ces manuscrits des ixe et xe siècles, ayant suivi des modèles du ve-vi^e^ siècle, la façon de figurer le ciel y appartient sûrement à ces modèles.

En dehors des cas de ce genre, qui ne sont que des reprises de peintures de la fin de l'Antiquité, on assiste à une simplification de la figuration de ces formules schématiques du ciel. On y retrouve souvent la version du quart de cercle, et plus rarement, d'un segment plus important du disque circulaire complet. Mais il y est monochrome, or ou bleu, et si, comme cela se voit souvent, on fait descendre de ce segment de ciel, la Main Divine traditionnelle, ou les rayons de la Grâce, cette Main et ces rayons se détachent du bord inférieur du « ciel », sans exprimer iconographiquement que la Main de Dieu et la Grâce divine appartiennent

18. Munich, Bayer. Nazionalmuseum, Ivoire (d'après Volbach).

19. Paris, Bibl. nat. fr. 9530. Dessin d'après une miniature de la Genèse de Cotton (phot. B.N.).

20. Vatican, Cosmas Indicopleustes grec 699, fol. 82v : Lapidation de s. Étienne (phot. Bibl. Vat.).

22. Londres, British Museum. Psautier grec de 1066 (Add. 19352) fol. 368, détail (phot. École Hautes Études, Paris).

21. Vatican, Bible reg. sv. grec 1, Moïse au Mont Sinaï, cf. n. 29.

23. Vatican, Évangile Urbin grec 2. Baptême, fol. 109v (phot. Bibl. Vat.).

au ciel supérieur[30]. En fait, les peintres du Moyen Age ne figurent que le ciel supérieur ou ciel de Dieu, en ignorant le firmament ou ciel inférieur, conclusion qui est confirmée par des images, ou un segment de ciel abrite une représentation de Dieu trônant, comme dans le Tétraévangile Florence Laur. VI. 23[31] ou sur une illustration du Psautier grec du British Museum[32] (fig. 22). Ces deux manuscrits célèbres du XIe siècle offrent plusieurs autres représentations du même genre où les personnages installés dans le segment du ciel sont les habitants du ciel supérieur. Les manuscrits des Sermons de Grégoire de Nazianze[33] et de l'« Échelle Céleste » de Jean Climaque[34] contiennent d'autres exemples du même genre.

Mais l'exemple le plus beau et le plus suggestif, de ce point de vue, figure sur le fol. 109v. du Tétraévangile de la Vaticane, du XIIe siècle, le Vat. Urbin. grec 2, au haut de l'image du Baptême (fig. 23). L'image du ciel y est plus complexe, mais elle suit les mêmes formules iconographiques. Au haut de la peinture, au-dessus du Christ dans le Jourdain, on trouve un assez grand segment de ciel, dont le sommet est tourné vers le bas. A l'intérieur de ce segment, on en trouve un plus petit et en quelque sorte renversé ; deux anges y apparaissent visibles jusqu'à la ceinture ; les têtes de personnifications du soleil et de la lune appartiennent aussi à cette évocation du firmament. Tandis qu'au-dessus et occupant la plus grande partie du grand segment, c'est le ciel supérieur, celui de Dieu. Des anges y ont ouvert une porte à deux battants, et cela fait apparaître le trône vide de Dieu, symbole de Dieu le Père. La miniature de l'Urbin. 2 est probablement le plus explicite des symboles du ciel de Dieu que nous offre l'art de la meilleure époque byzantine. Dans le même manuscrit, le « ciel » dans la Nativité fait descendre le rayon de la Grâce du bord du segment qui, lui, est habité par des anges et des personnifications des astres. Dans cette dernière version, on ne figure que le ciel supérieur, le firmament n'étant représenté – probablement – que par les têtes des personnifications du Soleil et de la Lune.

Dans la recherche qui précède, je me suis constamment référé aux témoignages de l'Antiquité chrétienne, en citant des exemples divers de représentations du ciel, quel que soit le pays qui les abrite. Ce sont des œuvres de ce genre qui ont servi de point de départ aux représentations du ciel, dans les arts chrétiens du Moyen Age, que ce soit dans les pays grecs, orientaux ou latins. Mais dans la partie de cette étude qui concerne le Moyen Age, je me suis principalement appuyé sur les peintures byzantines ou créées dans l'aire

24. Ci-contre : Psautier d'Utrecht, fol. 25, psaume XLIII (44), Ed. de Wald, pl. XL, 8.

25. Ascension, Sacramentaire de Drogon, Bibl. nat. lat. 9428 (d'après W. Kohler).

d'expression byzantine, en réservant beaucoup moins de place aux œuvres médiévales latines. Cela s'est fait tout naturellement, parce que la pratique des arts byzantins m'a toujours été plus familière, mais aussi, parce que le sort du thème du ciel au Moyen Age s'y laisse observer avec beaucoup plus de netteté que son sort dans les arts médiévaux d'Occident.

Il n'en est pas moins vrai que, dans les arts latins, le thème du ciel a subi des modifications qui méritent d'être considérées comme celles que nous avons observées, à Byzance, et c'est ce que nous nous proposons de rappeler en finissant cet article. Il ne s'agira cependant que d'un bref aperçu du problème, qui aura pour objet principal de montrer que les iconographes latins étaient partis des mêmes sources de la Basse Antiquité que les Grecs, mais que, au cours des siècles, au haut Moyen Age, ils les ont interprétées autrement que les Grecs, et souvent avec plus de liberté, et en appliquant à ces modèles des procédés plus radicaux et variés. D'où, une difficulté plus grande, pour l'historien, de tenter un tableau d'ensemble, dans le genre de celui que nous croyons avoir dégagé, pour l'art médiéval byzantin.

C'est à l'époque carolingienne qu'on voit apparaître, simultanément, des exemples de représentations du ciel entièrement fidèles aux modèles antiques, et la formule « scientifique » et abstraite, où le ciel est ramené à un segment d'une circonférence de forme régulière. C'est le fameux Psautier d'Utrecht qui ne fait que reprendre le motif du firmament visible avec, appuyée sur des nuages, le Christ, les anges, quelques autres personnages[35]. La liberté avec laquelle l'illustration du Psautier traite le sujet du ciel est remarquable (fig. 24). On ne sent pas le copiste d'un modèle beaucoup plus ancien, et à cet égard, les arts byzantins de la même époque et plus tard, ne nous offrent aucune analogie. Mais à une époque très rapprochée, les miniatures des Évangiles de Saint-Médard de Soissons et de Saint-Emmeran de Ratisbonne, fixent au-dessus du portrait de l'empereur Charles le Chauve une Main Divine qui descend d'un Ciel transformé en un segment régulier, le même qu'on voit à Byzance[36]. Un segment régulier du ciel,

26. Baptême, Évangile de l'abbesse Hitda, Darmstadt, Hessische Landesbibliothek (d'après F. Mütherich).

27. Vie de saint Amand de Valenciennes, à la Bibliothèque Municipale de Valenciennes, cod. 502 (photo. Bibl. Valenciennes).

semblable aux précédents, apparaît au-dessus de la Vierge, dans le Book of Kells, œuvre insulaire, mais contemporaine des pièces carolingiennes[37]. Cependant ce segment est parfois bordé de nuages et cela signifie peut-être qu'on n'a pas été conscient du caractère symbolique du motif. Ou bien dans un sacramentaire carolingien, de la Bibliothèque Nationale[38], l'empereur est couronné par une main divine qui sort directement de gros nuages du genre «optique», variante qui suppose une familiarité avec l'art paléo-chrétien. Ce qui est également certain — quant à l'iconographie du ciel — c'est la présence dans une peinture du Sacramentaire de Saint-Médard d'un motif qui montre, au-dessus des architectures terrestres, d'abord le «fleuve céleste» avec ses poissons, et plus haut encore, sur un fond plus clair, les anges adorant l'Agneau, qui domine l'ensemble et se détache sur un fond bleu lumineux — manifestement, le «ciel de Dieu»[39]. Enfin, dans l'Ascension (fig. 25) qui remplit une magnifique initiale du Sacramentaire de Drogon[40], le Christ rejoint la Main que le Père lui tend du ciel, tandis que le ciel supérieur se présente comme une tache brune de forme indéterminée, entouré du ciel bleu visible. Partout, dans ces peintures du IXe siècle, on sent la proximité de la tradition des images visibles telles que les traitent les artistes de la fin de l'Antiquité. Les Byzantins, en ce qui concerne le ciel, en gardèrent beaucoup moins de souvenirs, à la même époque, et encore moins plus tard.

Mais revenant à l'Occident, il convient d'observer les peintures immédiatement postérieures aux carolingiennes. Dans les arts ottonien, anglais et autres, à l'époque voisine de l'an mil, on constate tout d'abord une curieuse variété des formules appliquées, mais aussi une tendance plus exprimée que dans le carolingien, à se servir des formules plus abstraites. Il y a bien la formule du segment du firmament et du ciel supérieur. Mais ces formules ne sont pas toujours comprises par les peintres. Ainsi, dans la scène du couronnement de Henri II d'Allemagne, à Munich[41], ce segment du ciel est de couleur pourpre et constellé, ce qui manifestement ne saurait être conforme à la représentation du ciel de Dieu. Dans le Baptême (fig. 26) de l'Évangile de l'abbesse Hitda[42], la colombe descend du haut d'un ciel qui est un grand segment constellé complété par une rangée de motifs qui font penser à des franges. Des rayons de la lumière sortent également de ces franges, mais dont l'emplacement ne convient pas à une représentation du ciel de Dieu (puisque c'est au-dessus de ces franges que s'étale le firmament étoilé, et non pas au-dessous). Ailleurs, on ignore le segment du ciel et on le remplace par une pyramide de nuages qui forment des rangées superposées. Autrement dit, on crée un symbole du ciel supérieur, mais à l'aide de nuages qui, par définition, appartiennent au ciel visible (Évangile de la Pierpont Morgan Library[43]; Vie de saint Amand à la Bibliothèque de Valenciennes[44], fig. 27).

On pourrait évidemment multiplier à l'infini les exemples de ces images du ciel, dans les peintures occidentales, entre le IXe et le XIIe siècle, mais qui ne feraient que confirmer les observations qui précèdent. Tout compte fait, le thème du ciel y a tenu une place semblable à celle que nous lui avons vue, à Byzance. On y retrouve les mêmes sources antiques et certaines de ses formules médiévales. Mais la tradition antique y était restée ancrée avec plus de force, tandis que les images symboliques, en partie empruntées probablement à Byzance, n'y ont pas connu un emploi aussi systématique et aussi conscient que chez les Grecs.

A. GRABAR

NOTES

1. C. Caprino, G. Gatti et collaborateurs, *La colonna di Marco Aurelio*, Rome, 1955. K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule*, Berlin-Leipzig, 1926; et collection complète de photographies des reliefs de ces colonnes, à l'Institut archéologique allemand, à Rome. C'est à cette collection que nous devons les exemples de ces reliefs où l'on voit un génie qui apparaît au ciel appuyé sur un nuage : A. Grabar, *The Christian Iconography. A Study of its origin* (cité plus loin par le mot *Iconography*), Princeton, 1968, fig. 138, 140 et aussi, 144, 150, 151; A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, (cité plus loin par le mot *Iconographie*) fig. 45 cf. fig. 44, 46, 47.

2. R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic-byzantine Miniatures of the Iliad*, Olten, 1955, pl. en couleur et dessin au trait 19, 37, 38, 70, 74, 194, 193, 193.

3. Ebersolt, [illegible] Paris, 1924. Mais [illegible] plus toscane, dans [illegible] toutes les mosaïques paléo-chrétiennes de Rome, de Ravenne de Parenzo etc. M. Van Berchem et E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle*, Genève, 1924, fig. 15, 36, 38, 4. Grabar, *Iconographie*, fig. 143.

4. M. Van Berchem et E. Clouzot, *l.c.*, fig. 251-254 reproduisent la mosaïque de l'abside de la chapelle de Saint-Venance, accolée à la grande basilique de Saint-Jean du Latran. Cette mosaïque absidale de Saint-Venance s'inspire de celle de la basilique, et montre notamment le Christ vu à mi-corps qui s'accoude sur un bord de nuages, il y est donc supposé avoir écarté les nuages du ciel inférieur.

5. M. Van Berchem et E. Clouzot, *l.c.*, fig. 119 et suiv. 137-139. Cf. fig. 120. La *Traditio legis* s'y passe en dehors d'un lieu précis sur terre, le Christ est figuré soit debout sur le globe de l'Univers (Naples); soit au-dessus du sol, qu'il ne touche pas de ses pieds, et entouré des nuages du ciel visible qu'il a dû écarter pour se faire voir. A. Grabar, *Iconography*, fig. 101, 102.

6. Sainte-Praxède, à Rome, mosaïques de l'abside et de l'arc triomphal : M. Van Berchem et E. Clouzot, *l.c.*, fig. 290, 295, 296. La Cité paradisiaque : fig. 295-296. Mosaïque avec Majesté de la Vierge, à Parenzo : *ibid.*, fig. 225.

7. Voir fig. citées note 6.

8. Sur les illustrations, nombreuses et remarquables, des deux manuscrits connus des *Sermons* de Jacques Kokkinobaphos (Vatican grec 1162 et Paris grec 1208), à consulter les analyses et observations pertinentes de Madame Imgard Hütter, dans sa thèse de doctorat (Université de Vienne en Autriche, soutenue mais pas encore publiée). Bibliographie antérieure : Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin* II, p. 639.

9. Nous reproduisions déjà cette image remarquable dans A. Grabar, *Iconographie*, fig. 149, d'après le manuscrit de Paris.

10. Sur ces peintures, on voit simultanément le ciel et la terre, et on constate ainsi que les motifs que nous relevons appartiennent au monde céleste (par exemple, Dieu et les anges, un ange qui, en volant, descend du ciel sur la terre).

11. Les Actes d'un colloque sur l'Apocalypse tenu à Genève, en 1976, sur l'initiative de Yves Christe, sont publiés en deux petits volumes sous le titre : *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles*. Voir en particulier les contributions de Y. Christe et de J. Engenmann, qui exposent la teneur des deux thèses opposées, et fournissent une Bibliographie abondante sur le sujet.

12. On y figure divers épisodes relatifs au début de l'Incarnation (autour de l'Annonciation à Marie), c'est-à-dire des événements très éloignés dans le temps de ce qui en concerne la fin (sujets eschatologiques).

13. Sur les images de la Création, dans les *Octateuques* byzantins, voir les deux études approfondies, parues récemment et entièrement indépendantes l'une de l'autre : J. Lassus, *La création du monde dans les Octateuques byzantins du XIIe siècle*, dans *Monuments Piot* 62, 1978, et C. Hann, *The creation of the Cosmos*, dans *Cahiers Archéologiques*, 28, 1979.

14. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935 : Coislin, grec 239, copié et illustré entre 913 et 84[illegible], fig. 1 & 3.

15. Dans la série des illustrations pour ces ouvrages d[illegible] [illegible] [illegible] [

Cependant ce segment est parfois bordé de nuages et cela signifie peut-être qu'on n'a pas été conscient du caractère symbolique du motif. Ou bien dans un sacramentaire carolingien, de la Bibliothèque Nationale[38], l'empereur est couronné par une main divine qui sort directement de gros nuages du genre «optique», variante qui suppose une familiarité avec l'art paléo-chrétien. Ce qui est également certain – quant à l'iconographie du ciel – c'est la présence dans une peinture du Sacramentaire de Saint-Médard d'un motif qui montre, au-dessus des architectures terrestres, d'abord le «fleuve céleste» avec ses poissons, et plus haut encore, sur un fond plus clair, les anges adorant l'Agneau, qui domine l'ensemble et se détache sur un fond bleu lumineux – manifestement, le «ciel de Dieu»[39]. Enfin, dans l'Ascension (fig. 25) qui remplit une magnifique initiale du Sacramentaire de Drogon[40], le Christ rejoint la Main que le Père lui tend du ciel, tandis que le ciel supérieur se présente comme une tache brune de

les peintres. Ainsi, dans la scène du couronnement de Henri II d'Allemagne, à Munich[41], ce segment du ciel est de couleur pourpre et constellé, ce qui manifestement ne saurait être conforme à la représentation du ciel de Dieu. Dans le Baptême (fig. 26) de l'Évangile de l'abbesse Hitda[42], la colombe descend du haut d'un ciel qui est un grand segment constellé complété par une rangée de motifs qui font penser à des franges. Des rayons de la lumière sortent également de ces franges, mais dont l'emplacement ne convient pas à une représentation du ciel de Dieu (puisque c'est au-dessus de ces franges que s'étale le firmament étoilé, et non pas au-dessous). Ailleurs, on ignore le segment du ciel et on le remplace par une pyramide de nuages qui forment des rangées superposées. Autrement dit, on crée un symbole du ciel supérieur, mais à l'aide de nuages qui, par définition, appartiennent au ciel visible (Évangile de la Pierpont Morgan Library[43]; Vie de saint Amand à la Bibliothèque de Valenciennes[44], fig. 27).

On pourrait évidemment multiplier à l'infini les

1. C. Caprino, G. Gatti et collaborateurs, *La colonna di Marco Aurelio*, Rome, 1955. K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule*, Berlin-Leipzig, 1926; et collection complète de photographies des reliefs de ces colonnes, à l'Institut archéologique allemand, à Rome. C'est à cette collection que nous devons les exemples de ces reliefs où l'on voit un génie qui apparaît au ciel appuyé sur un nuage: A. Grabar, *The Christian Iconography. A Study of its origin* (cité plus loin par le mot *Iconography*). Princeton, 1968, fig. 138, 140 et aussi, 144, 150, 151; A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, (cité plus loin par le mot *Iconographie*) fig. 45 cf. fig. 44, 46, 47.

2. R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic-byzantine Miniatures of the Iliad* (Ilias Ambrosianus), Olten, 1955, pl. I en couleur et dessin au trait 19, 57, 58, 70, 74, 194, 163, 193.

3. Souvent reproduit et magnifiquement illustré depuis J. Wilpert, *Römische Mosaiken und Wandmalereien*, Fribourg-en-B., 1914. Mais je renvoie à un ouvrage plus modeste, parce qu'il comprend des reproductions de toutes les mosaïques paléochrétiennes de Rome, de Ravenne, de Parenzo, etc.: M. Von Berchem et E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle*, Genève, 1924, fig. 15, 36, 38. A. Grabar, *Iconography*, fig. 143.

4. M. Van Berchem et E. Clouzot, *Lc.*, fig. 251-254 reproduisent la mosaïque de l'abside de la chapelle de Saint-Venance, accolée à la grande basilique de Saint-Jean du Latran. Cette mosaïque absidiale de Saint-Venance s'inspire de celle de la basilique, et montre

dire des événements très éloignés dans le temps de ce qui en concerne la fin (sujets eschatologiques).

13. Sur les images de la Création, dans les *Octateuques* byzantins, voir les deux études approfondies, parues récemment et entièrement indépendantes l'une de l'autre: J. Lassus, *La création du monde dans les Octateuques byzantins du XIIe siècle*, dans *Monuments Piot* 62, 1978, et C. Hahn, *The creation of the Cosmos*, dans *Cahiers Archéologiques*, 28, 1979.

14. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935; Codex Vaticanus. grec 1291, copié et illustré entre 813 et 820, pl. II, fig. 1 à 8.

15. Dans la série des illustrations d'ouvrages d'astronomie, voir par exemple l'image circulaire du ciel avec emplacements des planètes et des zodiaques, dans le codex n° 188, f° 30, à la Bibliothèque Municipale de Boulogne-sur-Mer que nous reproduisons dans A. Grabar, *Iconographie*, fig. 157.

16. On trouve, parmi les «calendriers» schématiques qui décorent les parements en mosaïque d'époque romaine, des exemples où l'on voit les personnifications des zodiaques des douze mois enfermées dans un disque circulaire. Sans nous y attarder, rappelons la célèbre reprise de cette iconographie sur une page du Ptolémée du IXe siècle, Vat. grec. 1921 (sur ce ms. voir *supra*) et sur la grande tapisserie du Trésor de la cathédrale de Gérone (Xe siècle), où l'on se sert du motif du disque placé sous une image de l'*Annus*, qui établit un lien avec les disques aux zodiaques-étoiles des mosaïques

semblable aux précédents, apparaît au-dessus de la Vierge, dans le Book of Kells, œuvre insulaire, mais contemporaine des pièces carolingiennes[37]. Cependant ce segment est parfois bordé de nuages et cela signifie peut-être qu'on n'a pas été conscient du caractère symbolique du motif. Ou bien dans un sacramentaire carolingien, de la Bibliothèque Nationale[38], l'empereur est couronné par une main divine qui sort directement de gros nuages du genre «optique», variante qui suppose une familiarité avec l'art paléo-chrétien. Ce qui est également certain — quant à l'iconographie du ciel — c'est la présence dans une peinture du Sacramentaire de Saint-Médard d'un motif qui montre, au-dessus des architectures terrestres, d'abord le «fleuve céleste» avec ses poissons, et plus haut encore, sur un fond plus clair, les anges adorant l'Agneau, qui domine l'ensemble et se détache sur un fond bleu lumineux — manifestement, le «ciel de Dieu»[39]. Enfin, dans l'Ascension (fig. 25) qui remplit une magnifique initiale du Sacramentaire de Drogon[40], le Christ rejoint la Main que le Père lui tend du ciel, tandis que le ciel supérieur se présente comme une tache brune de forme indéterminée, entouré du ciel bleu visible. Partout, dans ces peintures du IXe siècle, on sent la proximité de la tradition des images visibles telles que les traitent les artistes de la fin de l'Antiquité. Les Byzantins, en ce qui concerne le ciel, en gardèrent beaucoup moins de souvenirs, à la même époque, et encore moins plus tard.

Mais revenant à l'Occident, il convient d'observer les peintures immédiatement postérieures aux carolingiennes. Dans les arts ottonien, anglais et autres, à l'époque voisine de l'an mil, on constate tout d'abord une curieuse variété des formules appliquées, mais aussi une tendance plus exprimée que dans le carolingien, à se servir des formules plus abstraites. Il y a bien la formule du segment du firmament et du ciel supérieur. Mais ces formules ne sont pas toujours comprises par les peintres. Ainsi, dans la scène du couronnement de Henri II d'Allemagne, à Munich[41], ce segment du ciel est de couleur pourpre et constellé, ce qui manifestement ne saurait être conforme à la représentation du ciel de Dieu. Dans le Baptême (fig. 26) de l'Évangile de l'abbesse Hitda[42], la colombe descend du haut d'un ciel qui est un grand segment constellé complété par une rangée de motifs qui font penser à des franges. Des rayons de la lumière sortent également de ces franges, mais dont l'emplacement ne convient pas à une représentation du ciel de Dieu (puisque c'est au-dessus de ces franges que s'étale le firmament étoilé, et non pas au-dessous). Ailleurs, on ignore le segment du ciel et on le remplace par une pyramide de nuages qui forment des rangées superposées. Autrement dit, on crée un symbole du ciel supérieur, mais à l'aide de nuages qui, par définition, appartiennent au ciel visible (Évangile de la Pierpont Morgan Library[43]; Vie de saint Amand à la Bibliothèque de Valenciennes[44], fig. 27).

On pourrait évidemment multiplier à l'infini les exemples de ces images du ciel, dans les peintures occidentales, entre le IXe et le XIIe siècle, mais qui ne feraient que confirmer les observations qui précèdent. Tout compte fait, le thème du ciel y a tenu une place semblable à celle que nous lui avons vue, à Byzance. On y retrouve les mêmes sources antiques et certaines de ses formules médiévales. Mais la tradition antique y était restée ancrée avec plus de force, tandis que les images symboliques, en partie empruntées probablement à Byzance, n'y ont pas connu un emploi aussi systématique et aussi conscient que chez les Grecs.

A. GRABAR

NOTES

1. C. Caprino, G. Gatti et collaborateurs, *La colonne di Marco Aurelio.* Rome, 1955. K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule,* Berlin-Leipzig, 1926; et collection complète de photographies des reliefs de ces colonnes, à l'Institut archéologique allemand, à Rome. C'est à cette collection que nous devons les exemples de ces reliefs où l'on voit un génie qui apparaît au ciel appuyé sur un nuage : A. Grabar, *The Christian Iconography. A Study of its origin* (cité plus loin par le mot *Iconography*). Princeton, 1968, fig. 138, 140 et aussi, 144, 150, 151; A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne,* Paris, 1979, (cité plus loin par le mot *Iconographie*) fig. 45 cf. fig. 44, 46, 47.

2. R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic-byzantine Miniatures of the Iliad* (Ilias Ambrosianus), Olten, 1955, pl. I en couleur et dessin au trait 19, 57, 58, 70, 74, 194, 163, 193.

3. Souvent reproduit et magnifiquement illustré depuis J. Wilpert, *Römische Mosaiken und Wandmalereien,* Fribourg-en-B., 1914. Mais je renvoie à un ouvrage plus modeste, parce qu'il comprend des reproductions de toutes les mosaïques paléochrétiennes de Rome, de Ravenne, de Parenzo, etc. : M. Von Berchem et E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle.* Genève, 1924, fig. 15, 36, 38. A. Grabar, *Iconography,* fig. 143.

4. M. Van Berchem et E. Clouzot, *l.c.,* fig. 251-254 reproduisent la mosaïque de l'abside de la chapelle de Saint-Venance, accolée à la grande basilique de Saint-Jean du Latran. Cette mosaïque absidiale de Saint-Venance s'inspire de celle de la basilique, et montre notamment le Christ vu à mi-corps qui s'appuie sur un bord de nuages. Il y est donc supposé avoir écarté les nuages du ciel inférieur.

5. M. Van Berchem et E. Clouzot, *l.c.,* fig. 119 et suiv. 137-139. Cf. fig. 120. La *Traditio legis* s'y passe en dehors d'un lieu précis sur terre, le Christ est figuré soit debout sur le globe de l'Univers (Naples); soit au-dessus du sol, qu'il ne touche pas de ses pieds, et entouré des nuages du ciel visible qu'il a dû écarter pour se faire voir. A. Grabar, *Iconography,* fig. 101, 102.

6. Sainte-Praxède, à Rome, mosaïques de l'abside et de l'arc triomphal; M. Van Berchem et E. Clouzot, *l.c.,* fig. 290, 295, 296. La Cité paradisiaque : fig. 295-296. Mosaïque avec Majesté de la Vierge, à Parenzo : *ibid.,* fig. 225.

7. Voir fig. citées note 6.

8. Sur les illustrations, nombreuses et remarquables, des deux manuscrits connus des *Sermons* de Jacques Kokkinobaphos (Vatican grec 1162 et Paris grec 1208), à consulter les analyses et observations pertinentes de Madame Imgard Hütter, dans sa thèse de doctorat (Université de Vienne en Autriche, soutenue mais pas encore publiée). Bibliographie antérieure : Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin* II, p. 639.

9. Nous reproduisions déjà cette image remarquable dans A. Grabar, *Iconographie,* fig. 149, d'après le manuscrit de Paris.

10. Sur ces peintures, on voit simultanément le ciel et la terre, et on constate ainsi que les motifs que nous relevons appartiennent au monde céleste (par exemple, Dieu et les anges, un ange qui, en volant, descend du ciel sur la terre).

11. Les Actes d'un colloque sur l'Apocalypse tenu à Genève, en 1976, sur l'initiative de Yves Christe, sont publiés en deux petits volumes sous le titre : *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles.* Voir en particulier les contributions de Y. Christe et de J. Engenmann, qui exposent la teneur des deux thèses opposées, et fournissent une Bibliographie abondante sur le sujet.

12. On y figure divers épisodes relatifs au début de l'Incarnation (autour de l'Annonciation à Marie), c'est-à-dire des événements très éloignés dans le temps de ce qui en concerne la fin (sujets eschatologiques).

13. Sur les images de la Création, dans les *Octateuques* byzantins, voir les deux études approfondies, parues récemment et entièrement indépendantes l'une de l'autre : J. Lassus, *La création du monde dans les Octateuques byzantins du XIIe siècle,* dans *Monuments Piot* 62, 1978, et C. Hahn, *The creation of the Cosmos,* dans *Cahiers Archéologiques,* 28, 1979.

14. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10. Jahrhanderts,* Berlin, 1935 : Codex Vatican. grec 1291, copié et illustré entre 813 et 820, pl. I, fig. 1 à 8.

15. Dans la série des illustrations d'ouvrages d'astronomie, voir par exemple l'image circulaire du ciel avec emplacements des planètes et des zodiaques, dans le codex nº 188, fº 30, à la Bibliothèque Municipale de Boulogne-sur-Mer que nous reproduisons dans A. Grabar, *Iconographie,* fig. 157.

16. On trouve, parmi les «calendriers» schématiques qui décorent les pavements en mosaïque d'époque romaine, des exemples où l'on voit les personnifications des zodiaques des douze mois enfermées dans un disque circulaire. Sans nous y attarder, rappelons la célèbre reprise de cette iconographie sur une page du Ptolémée du IXe siècle, Vat. grec. 1921 (sur ce ms. voir *supra*) et sur la grande tapisserie du Trésor de la cathédrale de Gérone (Xe siècle), où l'on se sert du motif du disque placé sous une image de l'*Annus,* qui établit un lien avec les disques aux zodiaques-étoiles des mosaïques romaines. Cf. A. Grabar, *Iconographie,* fig. 167. Voir aussi le souvenir de la formule du cercle reprise par un miniaturiste carolingien, pour évoquer les douze étoiles du zodiaque (ici adaptée à l'initiale «D»), dans la *Bible de Charles le Chauve,* Paris, Bibliothèque Nationale, latin 1, fº 8; cf. A. Grabar, *Iconographie,* fig. 173.

17. Voir *supra,* note précédente.

18. K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture* I, 2, Oxford, 1964, p. 424-440, pl. 76.

19. M. Van Berchem et E. Clouzot, *l.c.,* fig. 202.

20. *Ibid.,* p. 113-114.

21. *Ibid.,* p. 106.

22. *Ibid.,* p. 114.

23. Sur la tapisserie de Gérone, voir note 16.

24. Psautier Chloudov, fº 22. Ce manuscrit célèbre vient de faire l'objet d'une publication fac-similé, techniquement excellente, par les soins du Musée Historique de Moscou, auquel il appartient : M.V. Sčepkina, *Miniatury Chludovskoj Psaltyri,* Moscou, 1977.

25. Psautier Pantocrator 61 fº 164 (S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age,* I, Paris, 1966, pl. 15 : le ciel est un grand segment d'un cercle; il occupe presque toute la largeur de l'image, et la part importante d'un cercle qu'il montre permet facilement d'imaginer que, dans sa totalité, le firmament était circulaire). Évangiles Florence Laur. VI, 23, fº 50v. (T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne,* Florence, Laur. VI, 23, Paris, 1971, pl. 26) : grand segment qui laisse supposer la forme circulaire du firmament entier. Sur cette peinture on représente le Christ porté par les anges *au-dessus* du firmament circulaire, (annonce de la Seconde Venue). La formule du Psautier Chludov, pour l'Ascension (note 21) est reprise par le Psautier de 1066 au British Museum (firmament rond, avec portes par lesquelles le Christ montera au ciel supérieur), fº 25v, fig. 46 de l'édition : S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age* II, *Londres, B.M. add. 19.352,* Paris, 1970.

26. Souvent reproduit, par exemple W.F. Volbach, *Elfenbein Arbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters,* 3e éd. 1976, pl. 39. Sur l'ivoire de Munich et sur

toutes les peintures citées ci-dessus, le schéma du ciel de Dieu a la forme d'un quart de cercle ou d'une partie plus petite du disque du firmament, la courbe de ce segment étant toujours tournée vers le bas. C'est par exception que, dans la scène de la Pentecôte des Évangiles syriaques de Rabula, on procède autrement, à savoir en donnant au segment du ciel, qui occupe toute la largeur de l'image (fig. 16), l'aspect d'un parapluie, dont la courbe est tournée vers le haut. Tandis qu'une autre formule exceptionnelle nous est fournie par l'image du Cosmos Indicopleustes de la Laurentienne de Florence, où le firmament suit normalement la courbe de la terre, tandis que le ciel de Dieu se présente en rectangle couché placé très au-dessus du firmament. Mais, comme on sait, Cosmas ne suivait pas l'enseignement classique des cosmographes helléniques de l'Antiquité. Sur la porte du Ve s., à Sainte-Sabine à Rome, la Main de Dieu sort du milieu du ciel (la saillie du relief le montre), c'est-à-dire qu'elle traverse le ciel inférieur, pour apparaître aux yeux du spectateur. A. Grabar, *Iconography,* fig. 338.

27. Genèse de Cotton, VIe s., au British Museum : cf. H. Omont, *Les Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècles,* Paris, 1929, pl. A ; voir aussi la Genèse de Vienne, les scènes d'Adam et Ève chassés du Paradis et du Sacrifice d'Abraham : H. Peirce et R. Tyler, *L'art byzantin,* I, Paris, 1932, fig. 187, 189.

28. A. Grabar, *Iconography,* fig. 233.

29. Sur le Paris grec 139, cf. H. Omont, *op. cit.,* pl. X-XII. Mais rappelons, au sujet de ces peintures, le cod. Vatican. reg. Sv. grec 1, une Bible — du XIe siècle — qui comprend un cycle d'illustrations en partie semblables à celles du Paris grec 139. Mais là où on y retrouve la Main Divine descendant du ciel, elle sort du bord inférieur du segment du ciel. Cf. la comparaison entre ce motif, dans les Cosmas de la Vaticane et de la Bibl. du Sinaï (voir *infra* note 31). Autres exemples de types intermédiaires dans le recueil de sermons de Jean Chrysostome, Athènes, B.N. grec 211 ; A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Age,* Paris, 1968, fig. 193 a : bras du Christ sortant du bord inférieur d'un segment du ciel multicolore (cette polychromie est une survivance de peintures plus anciennes du ciel inférieur, avec ses nuages éclairés différemment par le soleil). Voir aussi le ciel avec la Main Divine sortant de son milieu, dans l'exemplaire de la Vaticane (grec 699) de Cosmas Indicopleustes, f° 83v (Paul sur le chemin de Damas) ; le manuscrit est du IXe siècle. Mais sur une copie du XIe s. du Cosmas Indicopleustes cod. Sinaït. f° 128v, dans la même scène, la Main Divine sort déjà du bord inférieur du segment du ciel.

30. Un exemple très ancien, sur les portes en bois du Ve siècle, à Sainte-Sabine, à Rome ; voir A. Grabar, *Iconography,* pl. 338, portes souvent reproduites.

31. Segments simples du ciel, en petit nombre, dans les *Évangiles,* Florence, Laur. VI. 23. T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne,* Florence, Laur. VI. 23, Paris, 1971 ; pl. 4, (évangéliste Jean), fig. 12, 18, 106 (avec le Christ et les anges au-dessus du firmament visible) 111, 197, 200, 282. A se rappeler aussi d'un exemple du IXe siècle : Psautier Chludov f° 105v : Sacrifice d'Abraham. Un ange volant horizontalement y occupe tout le segment du ciel, uniformément bleu.

32. Psautier de 1066, British Museum add. 19 352. Edition intégrale : S. Der Nersessian, *L'Illustration des psautiers grecs du Moyen Age,* II, Paris, 1970, f° 3, 13, 16, 18v, 20, etc. f° 36 : un Christ trônant sur le segment du ciel (à propos d'un message de Dieu à Jérémie).

33. Les manuscrits des Sermons de Grégoire de Nazianze, même les plus beaux (Sinaït. gr. 339 ; Paris grec 550, 543) n'introduisent que très rarement une représentation du ciel, dans leurs scènes. G. Galavaris, *The Illustration of the liturgical sermons of Gregory Nazianzenus,* Princeton, 1969. Sauf sur la peinture célèbre du Sinaït. 339, avec portrait de Grégoire (f° 4v), en frontispice, où un buste du Christ apparaît dans le segment du ciel ; ces manuscrits n'introduisent que de modestes segments du ciel, dans certaines scènes du Baptême et de la Pentecôte (G. Galavaris, *op. cit.,* pl. LXXXIX, XCL, CVIII). Dans le Paris grec 74, de nombreux exemples de représentations très modestes des segments du ciel : H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIIe siècle,* Paris, s.d. pl. 6, 9, 58, 91, 99, 115, 128. Sur une peinture, pl. 16, un ange descend du bord inférieur du segment. F° 229, une image du ciel plus élaborée, avec des anges qui se profilent sur le fond plus clair du ciel supérieur. Une porte est aménagée entre les deux ciels.

34. J.R. Martin, *The Illustration of the heavenly Ladder of John Climacus,* Princeton, 1954, fig. 23, (Sinaït. 423, f° 10v), 60, 78, 133, etc. Sur une image de l'« Échelle céleste », le Christ trône à l'intérieur du segment de ciel, pour accueillir le moine vertueux qui a su monter jusqu'à la marche la plus élevée de l'échelle symbolique.

35. E.T. D. Wald, *Illustrations of the Utrecht Psalter,* Princeton, s.d., *passim ;* S. Dufrenne, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht,* Strasbourg, 1978, *passim.*

36. I. Hubert, I. Porcher, W.F. Volbach, *L'Empire carolingien,* Paris, 1968, p. 86, fig. 74 ; 149, fig. 137.

37. *Ibid.,* p. 125, fig. 113.

38. *Ibid.,* p. 152, fig. 140.

39. Ouvrage cité note 38, p. 86, fig. 74.

40. L. Grodecki, F. Mütherich, I. Taralon, F. Wormald, *Le siècle de l'an mil,* Paris, 1973, p. 159, fig. 146.

41. *Ibid.,* p. 158, fig. 149.

42. *Ibid.,* p. 154, fig. 147.

43. *Ibid.,* p. 186, fig. 178.

44. *Ibid.,* p. 204, fig. 199.

The Orants in the Mosaic Decoration of the Rotunda at Thessaloniki : Martyr Saints or Donors ?*

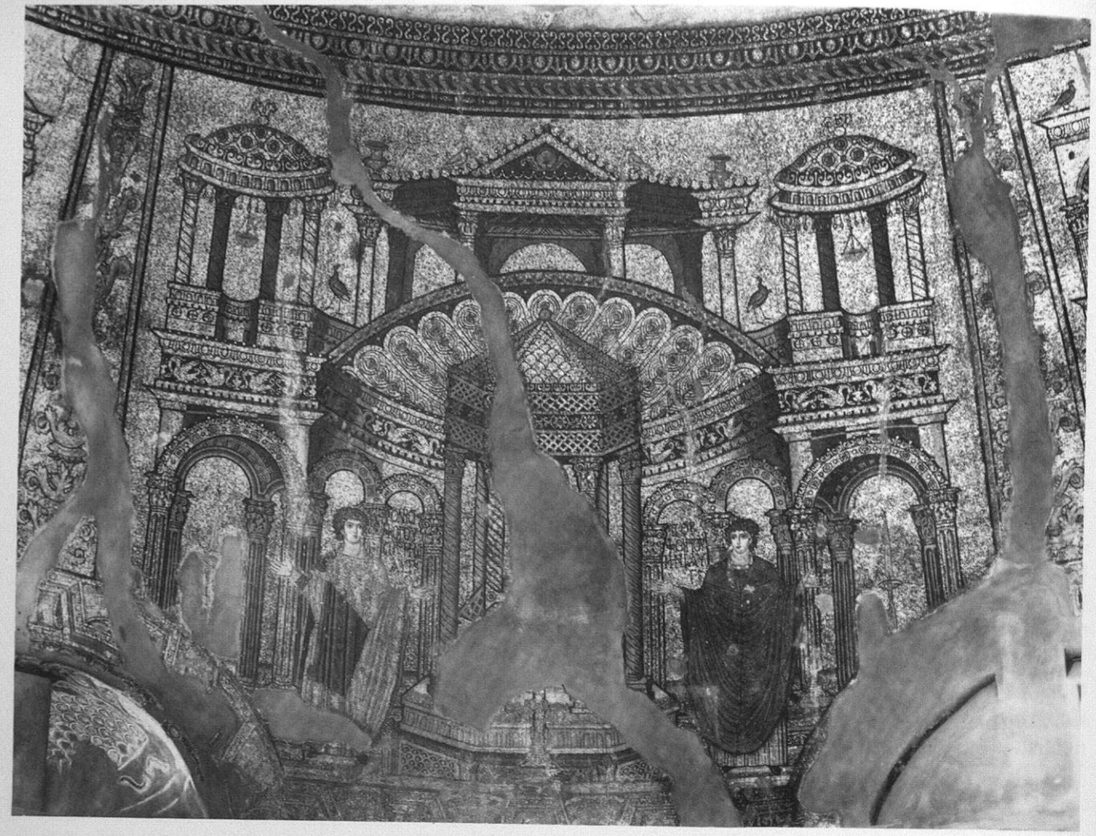
by W. Eugene KLEINBAUER

In the art of late antiquity, there is no more resplendent mosaic decoration than that which is preserved in the dome of the great Rotunda at Thessaloniki. The quality of these mosaics remains unrivaled for their period, and they are thus rightly to be evaluated as the *chef-d'œuvre d'avant garde* of their times. The mosaics are also the most problematic of late antiquity. Major questions remain unanswered about their dating, their original program, and various aspects of their iconography ; some may never be answered satisfactorily.

The most extensively preserved portion of the mosaics is the frieze in the lower part of the dome (fig. 1). Ever since the Rotunda was first published in 1864, the orant figures which appear in this frieze have been identified as martyr saints[1]. It is the purpose of this paper to suggest that rather than saints these figures represent *ordinary persons,* either the founders of the Rotunda when it was converted from pagan to Christian use, or the donors who gave funds for the decoration of the new cult edifice at that time.

These orants appear in a magnificent frieze, the lowest of three concentric zones of mosaic decoration in the dome of the building, which decoration was executed, in all probability, around the middle of the fifth century[2]. This frieze is the best known and most fully preserved of the three zones. Originally, it comprised eight rectangular panels, each measuring over eight by ten meters, of which panels seven are fairly well preserved and

1. Rotunda, Thessaloniki : view of dome (Hirmer 581-1361).

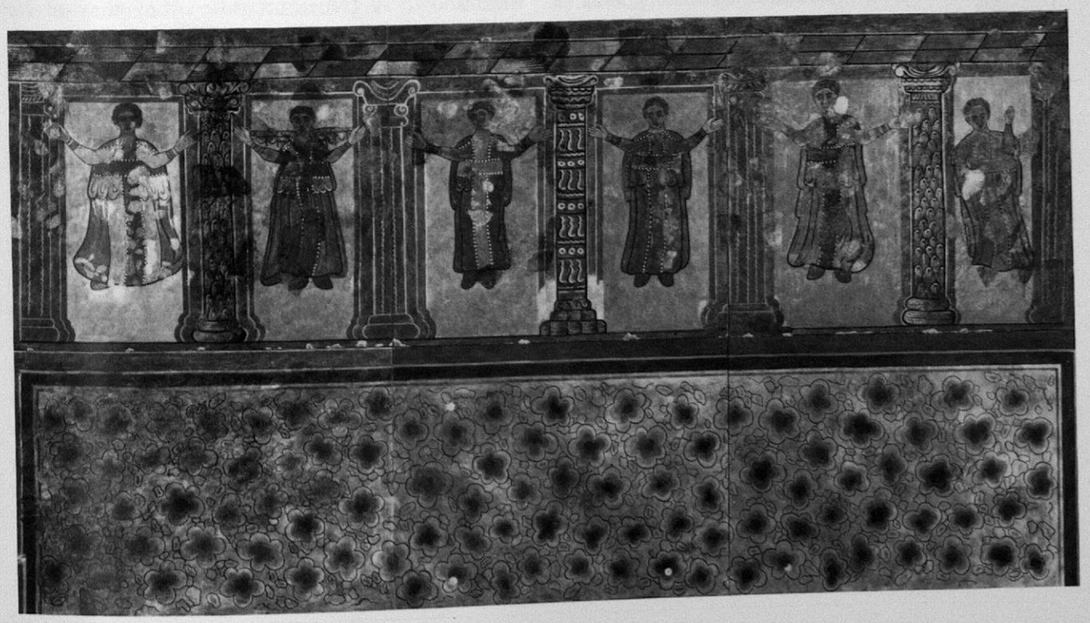


2. Rotunda, Thessaloniki : Onesiphoros and Porphyrios (Hirmer 581-1363).

3. Rotunda, Thessaloniki : Damianos and accompanying figure (Hirmer 581-1364).

4. Rotunda, Thessaloniki : Leon and Philemon (Courtesy R. Cormack, Courtauld Institute of Art).

5. Lullingstone, Kent : reconstruction of mural decoration (Courtesy of the Trustees of British Museum).



one (that above the entrance to the bema of the one-time church) has been completely destroyed. The individual panels are separated by acanthus candelabras, and they are framed by a simulated entablature above and a simulated console frieze below. Each panel presents double-storied architectural scenery vaguely reminiscent of the ancient *scenae frons* and the fourth Pompeian style. In front of the individual façades stand either two or three figures.

The Orant Pose

All the figures in the mosaic frieze are shown in a frontal pose, with their arms extended laterally from their bodies, and the palms of their oversized hands open and facing the beholder (figs. 2-4). They are all orants. While orants are numerous and widespread in late antique art, their precise meaning remains elusive[3]. This is not the occasion to examine all the theories and controversies about them. Suffice it to suggest that the meaning of the orant figure in late antique art is multi-layered, that these layers vary from one context to another and from one geographical place to another, and that the intended meaning of the figure was transformed in time, and at different paces in different locales[4].

For our purposes, it is important to draw attention to a relatively obscure group of orant figures which denote donors[5]. The earliest known examples occurred in the painted wall plaster from the villa at Lullingstone in Kent, which is datable to *ca.* 360-370 A.D. (fig. 5)[6]. On one wall in the main chamber of an isolated, upper-story suite of rooms was arranged a colonnade of seven columns, all resting on a painted dado. A richly garbed orant occupied each intercolumniation, and the orants presumably represented the male and female members of the wealthy family who owned the villa at the time the murals were executed, rather than a gallery of ancestral effigies. Each figure was shown highly individualized, presumably as a portrait likeness, and each was clad in a fashionable garment of the period; some wore jewels. Their context was definitely Christian.

Another example comes from the early fifth century : the now destroyed set of mosaics decorating the apse and apse wall in the church of S. Giovanni Evangelista at Ravenna included a figure of Bishop Peter Chrysologus, his arms uplifted, as though celebrating the Eucharist[7]. It would seem likely that this figure was depicted in the attitude of an orant; indeed, the figure may have served as the local prototype for the mid-sixth-century figure of St. Apollinaris in the lower zone of the apse mosaic of this saint's church at Classe[8]. Since the empress Galla Placidia (d. 450) was the patroness of the church of the Evangelist at Ravenna, the figure of Peter Chrysologus is not a donor image but the honorific effigy of a living dignitary, the head of the Church of Ravenna. Thus, the orant pose was employed to represent a living person no later than the second quarter of the fifth century.

In the eastern Mediterranean, the church of the Virgin in the Blachernae Palace at Constantinople, a benefaction of the emperor Leo I (457-74) and his wife Verina, sheltered an enormous image depicting the Mother of God flanked by two angels and, on either side, St. John the Baptist and St. Conon[9]. In addition, this *eikon* contained images of the patricians *(illustri)* Galbius and Candidus standing "in an attitude of prayer and thanksgiving, before God and our Lady the Mother of God." Presumably these two donors, who had discovered the veil of the Virgin at Capernaum, were shown in the attitude of orants. Also at Constantinople, though of much later date, the decoration in the ceilling of a vaulted chamber in the Kainourgion Palace represented the emperor Basil I (867-86), his wife Eudocia, and all their children, "raising their arms to God and the life-giving sign of the Cross and all but crying out that on account of this victorious Symbol everything that is good and agreeable to God has been accomplished and achieved in our reign[10]." Possibly these imperial images, too, were shown in the orant pose; they may derive from pre-Iconoclastic sources in Constantinople. Analogous imagery would seem to occur in the art of later Byzantium and in the provinces under its artistic sway. For example, in a lavishly illustrated gospel book made for Queen Keran and King Leo III of the Armenian Kingdom of Cilicia in 1272, folio 380 shows against a gold ground seven members of the royal family kneeling with their arms raised in prayer and looking up toward a Deesis[11]. The long colophon in this manuscript traces the history of the entire royal family, and gives the name of the copyist, Avetis, the most renowned Armenian scribe of the thirteenth century. The iconography of this image surely derives from earlier, Byzantine sources.

Figures of donors as orants are recorded in the Holy Land as well. Dating from 533 A.D., the mosaic pavement in the church of SS. Cosmas and Damian at Jerash (Gerasa) in Jordan features full-length portraits of Theodore the *paramonarius* and his wife Georgia, who is shown as an orant[12]. These figures are prominently positioned immediately to the west of the chancel rails. It is unknown whether they were alive or dead when the mosaic was laid. A second example in the Holy Land of a donor as an orant is furnished by the mosaic pavement in the north aisle of the church of St. George on Mount Nebo, attributed to the second quarter of the sixth century[13]. Part of this pavement features the donor John Amonius in the gesture of an orant, which faces the worshipper entering from the north.

The prominent placement of donor figures in these churches calls to mind some carved marble balustrade posts which have come to light in the East Mediterranean. One example was found near the Gulf of Izmit and displays a full-length male figure standing frontally in the pose of an orant. André Grabar has identified this figure as the benefactor who donated either the carved marble chancel screen to which this post belonged, or the church in which the chancel screen was erected[14].

Lastly, let us mention the silver gilt reliquary cross of Justinus II in the Treasury of St. Peter's[15]. Made at Constantinople, in all probability between 565 and 578, the ends of the cross arms on the back side feature two medallions with bust portraits of the emperor and his wife Sophia shown frontally and in the attitude of orants. Since the cross may have been intended as a gift, possibly to the pope in Rome, these imperial effigies can be identified as donor portraits.

It is evident from this small group of monuments that donors were sometimes shown as full-length orants, as postulated in the mosaics at Thessaloniki. The orant pose was used for members of the imperial family, church officials, and private benefactors from different walks of life. As an attitude of prayer, like the figure of the cross itself, and symbolizing a belief in Christ, the pose could display more specifically the figure's piety and hope of future resurrection, or the prayer for salvation of the soul of the deceased in Paradise. It should be noted that already in pagan art the orant was depicted, but it never represented a donor[16]. Coins and modest funerary monuments of the Roman period, which are pagan rather than Christian in content, show the figure. But as a rule the pagan orant denoted *pietas*, and not infrequently such a figure was shown along with a figure of the Good Shepherd, which denoted *philanthropia* (Φιλανθροπία, or *humanitas* in Latin)[17]. Only in Christian art did orants begin to signify benefactors. Presumably such an orant type was never very common.

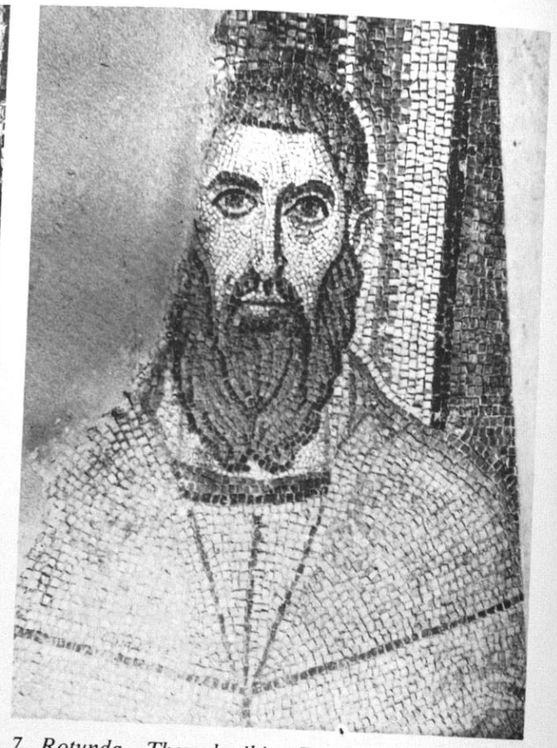
Head Types

The figures in the Rotunda exhibit a considerable variety of head types : heads turned en face or slightly turned; youthful, mature, middle-aged, and elderly (figs. 6 and 7); curly or tousled (but never unkempt) hair, and straight or neatly combed hair, even one balding head; clean-shaven and bearded; long beards and short beards, and some moustaches (figs. 8 and 9); blonds, redheads, brunettes, even "bluebeards" and porphyry-colored coiffures[18]. No two figures are alike; indeed, the figures display vivid individuality and elements of naturalism, save for the large staring eyes, which have an almost burning intensity. Thus, a gallery of physiognomic types is present, and the heads almost border on true portraiture. None of these head types corresponds to the physiognomy of the so-called portraits of saints whose identity is ascertained in the late antique period. For example, the head of Damianos (fig. 7) differs from that of the corresponding figure of Damianos in the early sixth-century apse mosaic in the church of SS. Cosmas and Damian at Rome[19]. Nor can identical resemblances with the heads of other saints in other monuments of early Christian art be cited. More importantly, there are no earlier or contemporary parallels in Christian art for such a matrix of head types[20]. As a consequence, the suggestion may be offered that the heads in the Rotunda mosaics were intended as likenesses of living (or recently deceased) individuals.

The Inscriptions

These figures are arranged carefully, both visually and, for the most part, iconographically. In the panel facing the bema and the two panels flanking the lost panel above the entrance to the bema, there are three figures each (fig. 4)[21]. The other extant panels feature only two figures each (figs. 2 and 3). Fifteen figures are wholly or partially preserved; they are all male. The easternmost figure in the panel immediately to the south of the lost panel is destroyed. The lost panel itself formed in some likelihood a pendant to the panel opposite it, and therefore probably represented three fig-

6. Rotunda, Thessaloniki : Philemon (Photo Lykides).



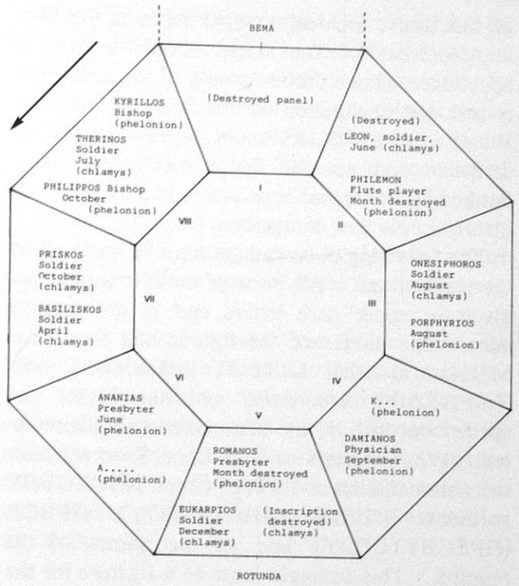
7. Rotunda, Thessaloniki : Damianos (Photo Lykides).

8. Rotunda, Thessaloniki : Onesiphoros (Photo Lykides).

9. Rotunda, Thessaloniki : Unnamed person (Photo Lykides).

ures. Hence, from the outset, as many as twenty figures occupied the entire frieze.

Each figure is identified by an inscription in Greek letters placed beside him. These incriptions provide a name for the figure, his occupation, the word month (μήνος) and the name of a month according to the Julian calendar, but not a day[22]. Thirteen inscriptions are more or less fully preserved, as the accompanying diagram indicates (fig. 10). They identify thirteen names, the occupations for twelve figures, and ten months. In panel II, Leon, a soldier, is flanked by Philemon, a flute player, and a now lost figure (fig. 4). Opposite panel II, in panel VIII, Therinos, a soldier, is flanked by Philippos and Kyrillos, both bishops. In panel III, Onesiphoros, a soldier, accompanies Porphyrios, the only figure whose inscription inexplicably fails to mention an occupation (fig. 2). In the opposite panel (VII), Priskos, a soldier, accompanies Basiliskos, also a soldier. Panel IV features Damianos, a physician, identified as *iatros* (not *archiatros,* court or civic physician) (fig. 11), and a second figure, who is always identified by scholars as Kosmas, the other *anargyros* of the famed physician pair (figs. 3 and 7). But the inscription of this figure is completely destroyed except for the left vertical stroke of the first letter of his name[23]. This letter may have been a *kappa,* and in this case the name could have been, say, Kallinikos, Karpos, Konon, Kallistos, or the like. But the first letter could also have been a *beta, gamma, epsilon,* and so forth. In addition to the first letter problem, another reason to doubt that this figure was the physician-saint Kosmas, and that the accompanying figure is St. Damianos, is that in the Greek East, in the fourth, fifth, and sixth centuries, the feast of these physician-saints was not celebrated in the month of September, the month which is specified in the inscription alongside the head of Damianos[24]. This is a point of some importance. Consequently, we cannot be certain that the unnamed figure showed either St. Kosmas or an ordinary person named Kosmas[25]. In the panel (VI) across from panel IV, we find Ananias, a presbyter, and a figure whose name was spelled out in two lines : in the first line the first letter seems to have been an *alpha,* and in the second the first letter seems to have been a *delta* (fig. 9). Thus the name of this figure cannot have been Aristarchos, as Kurth proposed in 1897; it may have been Arkadios, but it cannot be the Arkadios who was bishop of Cyprus around 600 A.D., which is the identification of the figure by Gournaris[26]. Other possibilities for the name



10. Rotunda, Thessaloniki : Diagram of arrangement of figures in the frieze (author).

11. Rotunda, Thessaloniki : inscription accompanying Damianos (photo Lykides).

of this figure include, say, Akindymos, Audifax, and Andreas[27]. The matter should be held in abeyance. Since the remainder of the inscription is lost, the occupation of this figure is unknown. Finally, in panel V, Romanos, a presbyter (the inscription and not the figure itself survives), is flanked by Eukarpios, a soldier, and a figure whose inscription is lost altogether.

The following observations may be made about the inscriptions. All parts of the inscriptions are given in upper case letters and in the genitive case. The names of the figures and the words MHNI (month), IATPOY (physician), and XOPAYΛOY (*choraulos* or flute-player) are spelled out in full; the other words are abbreviated. What appears to be a Latin S occurs after the abbreviations of CTPAT (for CTPATIOTOY soldier), EΠISK (EΠICKOΠOY), ΠPECB (ΠPECBYTEPOY), and all the names of the months. This squiggle must be a ligature for the letters OY or IOY[28]. Further, five different occupations are given *(stratiotos, episkopos, presbyteros, choraulos,* and *iatros);* additional occupations may have been recorded in the inscriptions now lost. And the inscriptions disclose a looseness rather than a rigidity of positioning of figures in regard to their occupations and the months on both the cardinal and diagonal axes of the formal program of the frieze. Finally, they have a monumental quality and were designed to be seen from the ground; the information they disclose was meant to be received by the beholder below.

The Garments

The social station of each figure is further identified by his outer garment, either the chlamys or the phelonion. Both types are distinguished by their cut, color, *tablia,* and *segmenta.* The chlamys is worn by Leon, Onesiphoros, Eukarpios (and his pendant figure), Basiliskos, Priskos, and Therinos. All the other preserved figures wear the phelonion. Thus all the figures identified as *stratiotai* are clad in the chlamys. This garment is worn over a sleeved tunic which is ornamented with purple patches, or *segmenta,* below the waist, at the right shoulder, and at the knee[29]. These *segmenta* vary in cut and design, and they identify the wearer more completely and explicitly than would the outer garment alone. The tunics are belted by a golden *cingulum*[30]. In all cases, the chlamys is fastened at the right shoulder by a plain gold fibula outlined in red; this red color is a formal device to set off the fibulae from the gold ground surrounding them. In color, the chlamys is either marble white or porphyry violet, the latter being worn only by Leon and Eukarpios, which may emphasize their higher rank, compared to that of the other five soldiers. In the late empire, soldiers were distinguished from their officers and from other troops by different types or shades of dress. And each chlamys is decorated with two large purple insets, or *tablia* (viz., the *tablion porphyroun*), the rear one being visible as a long narrow strip beneath the right elbow[31]. Thus the figures appear garbed for a notable festal occasion, as soldiers sometimes were really in late antiquity.

The chlamys is worn by saints, especially soldier saints, in late antique art, but only from the sixth century on[32]. Yet it was the garment worn by soldiers and officials of the court, as well as by the emperor himself, at an earlier date. And the chlamys worn by these persons was decorated with embroidered patches[33]. The varieties of colors in the *chlamydati* are greater than in the garments worn by the martyr saints in the mosaics of Sant'Apollinare Nuovo at Ravenna, dating from *ca.* 560; and these differences perhaps reflect an attempt by the master mosaicist of the Rotunda to render real garments worn by living individuals he personally knew or had seen.

Likewise, the *cingulum,* the soldier's belt worn round the waist, which in the mosaics is gold, may depict a contemporary accessory. From the reign of Valentinian on, the term *cingulum* occurs often as meaning "office," and is used metaphorically to mean "official position[34]." Again, ranks were marked in dress. When in the later empire the civil offices were militarized, the *cingulum* was regarded as a mark of the rank of its wearer also[35]. The right of wearing this belt belonged only to the classes of officials which were above the *honorarii.* In the late fourth century, members of senators' staffs could wear the civilian cloak over inner garments belted tightly by a *cingulum,* and for high officials it was gold in color[36]. This belt appears not only in literary sources but also in a number of imperial and upper-class art works of the late empire[37]. Thus its being worn by a figure in late antique art can denote an emperor or a high official as well as a saint.

Available photographic evidence of the mosaics reveals that at least some of the *chlamydati* wear a *segmentum* sewn on the right shoulder of their tunics, on which appears an identical motif: a standing figure with one arm raised in a gesture of address, and the other holding what seems to be a shield; the entire figure and its shield are executed in monochrome (fig. 8)[38]. Surely this image has a particular meaning, pertaining not only to the identity of the wearer but also, perhaps, to the occasion of wearing. The trimmings of the soldiers' garments perhaps disclose their attachment to various guard regiments; whether they were enlisted in the cadres of the imperial guards cannot be ascertained on the basis of the available evidence[39]. Since the standing figures in the *segmenta* are uninscribed, they cannot be identified with certainty. But they call to mind in a general way "gesticulate figures" addressing a crowd, a theme first recorded in Republican coinage, and *adlocutio* figures, a type which maintained itself in coinage as late as the third century A.D., when it was restricted primarily to medallions which were programmatic pieces, often with military relationships[40]. The figures on the *segmenta* in the Rotunda may represent the image of an emperor as gesticulate *imperator.* In late antique art, imperial images occur primarily in the realm of non-Christian art. For example, two emperor busts are carved on the shield with a medallion in the center held by Stilicho in an ivory panel of about 400 A.D.[41]. Such portraits were also depicted on the shields of the marshalls at court *(magister militum praesentales),* the Master of the Offices, and the Count of Domestics – in short, the leading military figures at court[42]. The profile portrait on the *bulla* worn by a soldier in the imperial mosaic panel representing the emperor Justinian and Archbishop Maximianus in the church of S. Vitale at Ravenna has been identified as an official portrait of the emperor himself[43]. Anyone who wore the emperor's picture was regarded as being his servant[44]. The closest parallel in late antique art for the *segmentum* figures in the Rotunda mosaics is provided by the so-called warrior motif, such as occurs in Coptic textiles[45]. Since I cannot adduce any examples of saints wearing patches bearing images of the *basileus,* I submit that the wearers of the gesticulate figure in the mosaics are living soldiers rather than soldier saints.

The outer garment worn by the other figures, the paenula or phelonion, is a round cloak, with an opening only for the head, and is worn over a sleeved white tunic extending to the ankles[46]. The phelonion is grey-white, modulated with hues of violet and lemon yellow, on the figures of Damianos and his companion and also on the unnamed figure occupying the panel with Ananias, whereas in all other instances it is porphyry-violet (the same color as the chlamys of Leon and Eukarpios), with the folds modulated in four to five varieties of the same color. While in late antique art the phelonion is customarily reserved for church officials – the earliest example of its being worn by them after the mosaics in the Rotunda occurs in the late fifth-century mosaics of S. Vittore in Ciel d'Oro at Milan, where the figure of Bishop Ambrose is clad in it – it also is worn by civilians and soldiers, even by Jews[47]. Thus this garment fails to prove that the figures wearing it are saints.

In short, while only two types of outer garments are worn by the orants in the Rotunda mosaics, they are distinguished by variations in color and embroidered patches, and these distinctions, in turn, not only point up the differences in rank or station of the figures, but also contribute to the individuality of the various persons represented in the mosaics[48].

The Calendar Theory

By the middle of the fifth century, saints and martyrs were customarily represented in resplendent garments worthy of their status in the hierarchy of the Christian cosmos. But are the figures in the mosaics of the Rotunda saints? Without exception, all scholars who have addressed themselves to the identification of these figures have called them martyr-saints. For example, in an important paper on these mosaics which Edmund Weigand published in 1939, it is argued that these figures are martyr-saints who were selected for representation in the mosaics because they were drawn from a universal church calendar[49]. For Weigand, the figures transcend the interest of merely local history, and include heroes of Christendom in the Greek East and Latin West alike, possibly, according to him, all of the pre-Nicene age, and the majority of them from the Tetrarchic period. But in an earlier paper on the mosaics, I tried to refute Weigand's theory of a church calendar being depicted in the Rotunda mosaics[50]. Suffice it to observe here that the figures are not arranged according to the system of any known martyrology, menologium, or other calendar. In fact, not a single preserved monumental cycle of saints in the late antique period can be proved to derive directly from a church calendar, illustrated or not[51]. The months in the inscriptions are not arranged in chronological order. Some months recur, others are absent. August and October occur twice,

while February, March, May, and November are wanting. Nor are the months arranged in any calendar-like fashion on the cardinal or diagonal axes of the iconographic program. We cannot even safely assume that the names of all twelve months were originally recorded in these inscriptions, let alone explain which ones recurred. Most importantly, the days of the months are nowhere present. Every church calendar, whether local or universal, provides the day of the month on which the feast of the saint is celebrated[52]. Even Roman calendars always specified the days of the months on which particular gods or festal occasions were celebrated[53].

What of the names of the figures recorded in the inscriptions? Not all of the names are those of saints listed in Byzantine sources for the pre-Iconoclastic period. To be sure, as Weigand demonstrated, at least a few of the figures could be identified with saints mentioned in late antique calendars[54]. For instance, the figure specified as "Ananias, presbyter, month of January" could be identified with the Christian priest martyred under Diocletian in Phœnicia. The Hieronymian Martyrology lists his feast as January 26, the synaxary of Constantinople as January 27[55]. Philippos (a bishop, with the month of October) could be identified with the bishop of Heraclea in Thrace whose feast, according to both the *Breviarium Syriacum* and the Hieronymian Martyrology, was celebrated on October 10[56]. But in these cases we must inquire why the inscriptions fail to indicate the day of the month on which the feast of St. Ananias or St. Philippos was commemorated by the church? If the inscriptions allude in some way to a Christian calendar, then we expect to find mentioned the day of the month on which the feasts were celebrated. Without exception, the mosaic inscriptions fail to provide the day of the month, adequate space for this inclusion notwithstanding (fig. 11). Accepting Weigand's hypothesis of a calendar of saints, Mrs. Soteriou has contended that the figures represent not saints whose feasts were commemorated on specific days, but the martyrs of all months in the church year — in other words, she argues that they stand for all classes of martyr saints[57]. But no evidence attests to the existence of such a calendar. Nor can we assume that the names of all months were originally present in the inscriptions. And some of the names themselves are obscure. For instance, a saint named Therinos, a saint Eukarpios for the month of December, and even a soldier-saint named Onesiphoros go unmentioned in all known calendars[58]. And no evidence points to saints with these names having been venerated in pre-Iconoclastic Thessaloniki[59].

The inscriptions also fail to designate the figures as *hagioi* (or *sancti*). To be sure, if *hagios* (or *sanctus*) or its abbreviation were present, the figures would certainly represent saints. The absence of such a designation in a fifth-century monument, on the other hand, fails to prove the figures are not saints[60]. It is, however, a suggestive *argumentum ex silentio* that they *may* not represent saints. Likewise, the nimbus[61]. None of the orants wears a nimbus. Its absence fails to prove the figures are not saints. In some fifth-century monuments, such as the lunette mosaic of St. Lawrence approaching his martyrdom, in the Mausoleum of Galla Placidia at Ravenna, the martyr is nimbed[62]. But in the sixth-century apse mosaic of the church of SS. Cosmas and Damian at Rome, neither the two *anargyroi* nor Peter nor Paul wears a nimbus[63]. All we can conclude from the absence of both the term *hagios* (or *sanctus*) and the nimbus is that this fact leaves open the possibility that the figures may represent not saints but persons of another kind.

That these figures represent persons living in the fifth century is suggested by their names[64]. For these are the names of ordinary persons at that time. For example, the minutes of the sessions of the Council of Chalcedon record bishops named Romanos, Onesiphoros, Leontios, Philippos, Basiliskos, Damianos, and Kyrillos[65]. Porphyrios was the name not only of the famous bishop of Gaza (*ca.* 395-420), who was born at Thessaloniki *ca.* 352, but also of a subdeacon and monk who attended the synod of monks which convened at Ephesus in 449[66]. The name Priskos occurs in a dedicatory inscription set in a mosaic pavement found under the walls of the octagonal church at Philippi[67]. At Kafr Antin, near Antioch in Syria, a certain Damianos erected a building in 523 A.D., and he had a son named Kosmas[68]. In other words, the possibility exists that the figure, say, identified as Damianos the physician (fig. 7), can have been an actual practicing doctor in the middle of the fifth century. At that time, and indeed as early as the third century, every orthodox Christian was named after a particular saint either at birth or baptism[69]. Moreover, there was in the monumental art at Thessaloniki itself a tradition of identifying living figures accompanied by inscriptions going back to the Arch of Galerius. In short, even if all the names specified in the mosaic inscriptions were recorded in late antique church calendars, they could still be the names of ordinary persons living long after their name-saints had been martyred.

The occupations listed in the mosaic inscriptions are likewise those of actual persons as well as of martyr-saints. Bishops, presbyters, soldiers, doctors, and flute-players were to be found in every city of any size[70]. Since as many as seven inscriptions are now lost, additional occupations may have been recorded in the mosaics. Moreover, since there are no parallels in late antique art for representations of martyr-saints inscribed with the names of their occupations, the presence of these names would argue against an identification of the figures as saints and in favor of them as ordinary persons.

If the inscriptions do not allude to a calendar, why then were the names of months included in them? Do they refer to the date of consecration of the church? Sometimes dedicatory inscriptions give the month but not a day, perhaps because the artists did not know when the church would be consecrated; but these inscriptions always furnished the year, which is lacking in the Rotunda[71].

The presence of the names of months is admittedly a matter of considerable difficulty which I dare not underestimate. All we can safely assume is that they indicate that the element of time or duration was important enough to specify. Beyond that we enter the realm of speculation. As a working hypothesis, I would like to propose that their presence in the inscriptions refers to shares of the total benefaction which each orant donor contributed (or which was bequeathed on his behalf) to the building. For this proposal, two possibilities come to mind. First, each donor paid for the cost of work undertaken in the month specified in the accompanying inscription. Thus, Ananias paid for January's work, Damianos for that in September, and so forth. But such a practice of monthly payments by donors is to my knowledge unknown in late antique society. The second possibility assumes that each donor contributed an equal share to the total cost of the program. In this case it must be assumed that a month means one unit of work, that is, the cost of that work, and that all units are equal. Since as many as twenty figures were originally shown in the mosaic frieze, the total cost of the joint contribution represented twenty shares — that is, twenty donors divided the total cost among themselves on a kind of per capita basis, and since each inscription lists one month, it can be posited that each of the donors gave an equal amount to the final cost of construction and/or decoration of the converted Rotunda. Of course, if this explanation is acceptable as a reasonable possibility, it still fails to account for why the months are arranged in the order in which we find them, a scheme which is presumably not arbitrary. For that arrangement I can offer no explanation.

Either possibility calls to mind dedicatory inscriptions in the mosaic pavements of late antique churches elsewhere, especially in the northern Adriatic region. The pagan custom of donating the expenses for paving places of worship was continued by the Christians, as many inscriptions attest. One example is furnished by the pavement carpeting the nave of the cathedral at Grado, which was laid out in 571-579, as part of the rebuilding of the earlier fifth-century structure, the metropolitan church of an important episcopal see[72]. Containing inscriptions and no human imagery, the mosaics record the bequests of thirty-four donors, ecclesiastic, civil, and military: five lectors, two deacons, four *notarii*, three soldiers, one Laurentius *palatinus* holding the title of *vir clarissimus*, another *vir clarissimus* named Domninus, an *actoarius sanctae ecclesiae Aquileiensis* (either an army official or some kind of *notarius*), two shipmasters *(naucleri)*, a shoemaker *(caligarius)*, and others as well, sometimes mentioned along with the names of their spouses or offspring[73]. These inscriptions also inform us exactly how many feet of mosaic pavement were paid for by each donor. For example, Laurentius *palatinus* donated 700 feet, while John the lector and his mother Agneta donated only 25 feet. In short, this set of inscriptions records the donors by name, by occupation, and by the exact share of their individual contributions to the church, and they are prominently displayed in the nave of the church for all to behold. A second example of such formulae is provided by a sixth-century mosaic pavement found in the Via Madonna del Mare at Trieste[74], which records the benefactions of seven donors identified by name, by occupation, and by their respective shares of the cost of the whole pavement, as well as the names of four *defensores ecclesiae*, that is, protectors of the church against injustice[75], and their respective contributions to the cost of laying the pavement. As at Grado, the Trieste donors include not only soldiers and civilians but also members of the clergy. An analogous matrix of inscriptions carpets the pavement of the earlier, fifth-century pre-Euphrasian basilica at Poreč in Yugoslavia; two of the donors recorded here, it may be noted, are physicians[76]. And the northern Adriatic was not the only region with donors of churches from these

walks of life. Soldiers, civilians, and clergy were patrons of ecclesiastical monuments throughout the Mediterranean basin in late antiquity[77]. Moreover, the custom of donations by many individuals or groups is not new in late antiquity. There is precedent for such "mass piety" in earlier Roman art[78].

The parallels to the Rotunda imagery are instructive. As at the Rotunda, these inscriptions were laid out without regard to the status of the donor or the amount of his or her individual contribution. Thus the more prominent persons giving larger amounts are no more conspicuously positioned than the persons of lower societal status giving less. Such a practice, of donors contributing combined shares to the cost of construction and/or decoration of a church, survived for a long time in the Byzantine orbit. In the early sixteenth-century church of St. Sozomenos at Galata on Cyprus, an inscription prominently displayed over the west entrance records that fourteen donors contributed thirteen shares for the painting of their village church[79].

The Architectural Façades

If the orants in the Rotunda depict benefactors, what would explain the magnificently ornamented architectural façades behind them? Are the figures associated with the façades and their furnishings in a literal sense? Or should these façades be interpreted merely aesthetically as visual backdrops independent of the figures in front of them?

No exact parallels for figures shown in association with such liturgically decorated architectural façades exist in late antique art. The lowest concentric band of mosaic decoration in the dome of the Orthodox Baptistery at Ravenna is often compared to the frieze in the Rotunda's dome; but it lacks human imagery[80]. Not previously cited in connection with the Rotunda mosaics are the highly fragmentary wall murals in the late antique chamber found under the Romanesque cathedral at Trier, which presumably have an imperial connection[81]. Here, life-size standing figures were individually framed by monumental painted pilasters and simulated golden egg-and-dart mouldings. The content or meaning of these murals remains unknown; but they call to mind the above-mentioned painted wall-plaster in the fourth-century villa at Lullingstone (fig. 5). A second example of this sort is furnished by the *opus sectile* in glass found in unpacked crates at Kenchreai. Intended to decorate a wall with a total area of more than 150 square meters, and dating from the third quarter of the fourth century A.D., this mosaic glass consisted of scenic friezes and hieratic scenes. The latter, in turn, comprised various categories of large-scale male figures: two persons, presumably living, of consular rank in ceremonial regalia standing frontally in front of *vela;* full-length "sages" standing on pedestals, such as Homer and Plato, their names in large Greek letters placed beside their heads; divine or mythic figures, also standing frontally on bases, each one between pilasters in an architectural setting; and, perhaps, a fourth category of figures. These last images are best understood in the context of some cultic theme pertaining to the practice of religion, and are possibly Isiac[82].

Other associations of figures and architecture are furnished by the Palatium mosaic in Sant'-Apollinare Nuovo at Ravenna and the ivory casket from Pola (see *infra*), as well as a number of carved ivory panels of the fifth and earlier sixth centuries, especially the consular diptychs from Rome and the eastern Mediterranean. These ivories depict annually appointed consuls and other high dignitaries who commissioned panels to have them distributed among their friends and peers to commemorate their assumption of office[83]. They are therefore works of high official art which represent living individuals, and they often bear inscriptions identifying the person or persons depicted on them. They show the consuls and other persons garbed in ceremonial regalia and holding objects appropriate to their offices. As a rule, the figures on these reliefs stand or are seated in an architectural setting. As in the Rotunda mosaics, the figures dwarf their settings, which are too small to contain them. The architectural settings may not be purely decorative. They may be based on actual concepts of architectural design. For example, in the case of the diptych of the consul Felix (428 A.D.), who stands in an open aperture created by two *vela,* Delbrueck states that if an actual location were meant, it could be the portal at the palace of the consul under which he appeared when he started the *processus consularis*[84]. Even earlier, the Adventus scene on the Arch of Galerius at Thessaloniki includes a city gate which may indicate the locale for the ceremony[85]. If this is true, we may ask whether the architectural settings in the mosaics of the Rotunda are to be interpreted in terms of a particular context or locale.

In the Rotunda, the architectural façades are embellished with a plethora of motifs, including altars, ciboria, fountains, candlesticks, *transennae,* curtains, gemmed crosses and closed books, suspended lamps, votive crowns, chalices, and peacocks and other birds (figs. 2-4) — in short, items which are all liturgical and which might be found in a sumptuously decorated church of the late antique period. Thus this *mobilier* might have been present in the Rotunda upon its consecration as a church, and if it was, it was donated by one or more persons[86]. The two panels representing Onesiphoros and Porphyrios (fig. 2) and Basiliskos and Priskos show each pair of figures flanking a hexagonal ciborium, which shelters a large bejeweled cross and which is enclosed by chancel slabs, while the two panels representing Damianos and his companion (fig. 3) and Ananias and his companion show the figures standing on either side of a circular ciborium sheltering an altar on which rests a closed, gem-encrusted book (a gospel book?)[87]. In the western panel with three figures, Romanos stands inside (or outside?) a low chancel barrier[88]. If the panels permit a literal reading, the facades with their chancel enclosures and other liturgical objects depict actual fittings which would have existed in the newly consecrated church. In this case, these objects may allude to the actual benefactions of the figures standing in their presence.

Concomitantly, the façades may be interpreted as symbolizing the earthly church, and possibly the newly converted Rotunda itself. I have already suggested that the architectural settings of the mosaics are based on actual concepts of architectural design, possibly those of the Rotunda itself. This is not to say that the actual furnished church looked like this, that the mosaic frieze is a mirror reflection in the dome of what existed below. In all probability the church did not shelter two ciboria or two altars. Conversely, the eight façades lack an ambo, which surely the newly dedicated church must have included. For aesthetic reasons, the master mosaicist reshuffled, and in some cases repeated, the individual motifs which his programmer dictated to him. He must have been instructed to conjure up an image of the highest dignity and splendor, fully befitting such a major benefaction as this monumental church. Besides, we cannot safely assume that this artist, as talented as he was, was even capable of reproducing faithfully what he actually saw inside the structure. Therefore it cannot be maintained that the façades in the frieze provide any kind of accurate documentary record of the original church and its many liturgical furnishings[89].

That the orants were the donors not only of the mosaic decoration but also of the conversion of the Galerian structure into a church, and of its liturgical fittings, would seem to offer the best explanation for the eight architectural façades. Parallels for the association of living donors and architecture with which they are connected are known in late antique Christian art. For example, the Palatium in the mosaics of Sant'Apollinare Nuovo at Ravenna originally featured standing figures — perhaps they were even orants — which, it has been reasonably argued, represented Theodoric, his family and court retinue, and/or Ostrogothic troops[90]. Theodoric was, of course, the patron not only of the church and its original mosaic decoration, but also of the palace depicted in it, a structure which he had erected adjacent to the basilica, his palace church.

As an example of a donor shown in relation to his liturgical benefaction, the early sixth-century mosaic clipei on the ambo of Basilica B (the Alkison church) at Nicopolis in Epirus may be adduced. These clipei show a pair of heads displayed on an unornamented ground of turquoise tesserae. George Soteriou, who first published these heads, identified them as depicting donors, one female and one male. This identification, however, has been disputed. It has been rejected by Xyngopoulos, who believes that they are saints, both male[91].

The presence of gold tesserae which saturate or accent the architectural façades, their decoration, and the ground of the frieze in the Rotunda, do not contradict this interpretation of the program. To be sure, a gold ground commonly denotes a heavenly setting in the art of late antiquity[92], and the gold in the mosaics of the Rotunda could identify the frieze as referring not to the earthly church but to the heavenly church, a celestial *ecclesia*[93]. If the frieze depicts a heavenly realm, it cannot denote the Heavenly Jerusalem, even if the orants are martyr-saints[94]. Since the liturgical furnishings are major features of the panels, and since there is no reason for such furnishings to appear in the new city which shall descend from heaven (cf. Revelation XXI), the frieze cannot be identified with the celestial Jerusalem[95]. Most representations of the Heavenly Jerusalem in late antique art show the elect standing inside the city, whereas in the mosaics in the Rotunda the orants stand in front of the architectural façades[96]. Much closer to the Rotunda mosaics in this regard is the main scene on the

ivory casket from Pola (now in Venice), which illustrates the liturgy unfolding inside the church of Old St. Peter's at Rome (fig. 12)[97]. This scene provides a very close parallel to the frieze in the Rotunda, for here orants are shown before a church sanctuary, complete with liturgical furnishings.

But the gold ground in the mosaic frieze does not necessarily allude to heaven. It is doubtful that the gold ground in the imperial mosaic panels in the church of S. Vitale at Ravenna, or in the early sixth-century Constantinopolitan miniature showing seven physicians in the Vienna copy of Dioscurides' *De materia medica,* denotes such a setting[98]. In the Rotunda, a gold ground may have been employed for formal reasons, to distinguish the frieze from the decoration above and below (see *infra*) and to provide a resplendent setting appropriate for the pious orants. On this point more will be said shortly.

The golden frieze of the Rotunda mosaics is manifestly distinguished from the upper and lower zones of decoration in the building by a simulated entablature above, a simulated console frieze below, and especially by its dominating architectural character, rendered in constantly vibrating and diffused gold tesserae (fig. 1). It was conceived as a kind of dado, positioned above the lost real *opus sectile* revetment on the walls supporting the dome of the structure[99]. The concentric band of figures above the eight orant panels – here only some feet and lower hems of garments survive – is set apart from the frieze below, formally by its green ground and iconographically by some 24 to 36 figures of completely different identity (quite possibly angels, or apostles and martyrs), garbed in ankle-length white draperies, shown in a variety of poses and lively movements[100]. This upper band relates programmatically to the Christ medallion supported by four nimbed angels against a gold ground in the apex of the dome; together they depict, in all likelihood, the Second Coming of Christ, as André Grabar and I have tried to demonstrate on separate occasions[101]. It may be observed that formally, too, the axes created by the four winged angels holding aloft the Christ figure do not coincide with the eight orant panels in the frieze below. Consequently, it can be inferred that the frieze belongs to another part of the overall program. It is to be understood as an upper extension of the real architectural adornment below, on the circular walls of the structure. The eight façades with their liturgical fittings are visual metaphors of the earthly church which the twenty orant benefactors donated[102]. In this sense, they are litterally descriptive rather than symbolic.

All the evidence thus points to the possibility that the orants represent not martyr-saints but donors. To be sure, this hypothesis cannot be proved for lack of corroborative documentary evidence. But if it is correct, the orants are not the only examples of donor figures in the pre-Iconoclastic art of Thessaloniki. The later sixth- and seventh-century wall mosaics in the church of St. Demetrius include numerous donor figures, though they are not shown as orants. The now-destroyed mosaics in the inner north aisle of this church were ex voto benefactions by a number of donors, and the same is most probably true of the rest of the surviving mosaics in the building[103].

My hypothesis raises three questions which need to be mentioned. First, were the donors alive or deceased at the time the mosaics in the Rotunda were executed? The evidence is inconclusive on this point[104]. The highly individualized facial features, and the distinctions in the inscriptions and garments of the figures suggest that they were living; but their poses and other elements in the frieze could be taken as indices of their having been dead, in which case other benefactors had the frieze made as an effigial memorial to the presumed twenty orant figures[105]. Other images of orant donors in late antique art do not help us to resolve this question. Dead individuals are sometimes shown in association with architectural settings, especially on funerary stelai. In fact, occasionally these individuals stand in the pose of an orant[106].

Second, all the orants in the Rotunda are male. The preserved and the destroyed mosaics of St. Demetrius at Thessaloniki exhibit donors of both sexes, and even children; and the above-mentioned donor inscriptions at Grado, Trieste, and Poreć, record persons of both sexes and also children. This is the norm in late antique art. The overwhelming number of records of donors in Byzantine Greece depict members of families[107]. Of course, it could be argued that some of the destroyed orants in the Rotunda represented females, though I find this unlikely. But the absence of female figures in the Rotunda may be explained by the possibility that the donors, who must have been wealthy to afford the considerable cost of converting the large Galerian structure into a church by adding outer ambulatories, galleries, and a vestibule, and by putting up costly marble revetments and mosaics, belonged to the local city council or municipal aristocracy, which in the late antique period normally consisted of the

12. Pola Casket : orants inside Old St. Peter's at Rome (Gabinetto Fotografico Nazionale, series E, no. 51229).

wealthiest *men* in the city. Again, the sources are almost silent on how such a council was set up in pre-Iconoclastic Thessaloniki[108]. In other cities, soldiers, physicians, performers, and the clergy vigorously participated in municipal life, and municipal councils comprised men from the upper echelons of the military and clergy and high-ranking civilians[109]. The clergy were included especially if they owned property; and membership in the councils was usually hereditary. This explanation for the inclusion of only men in the mosaic frieze receives some support from Michael Vickers' theory that the transformation of the Rotunda into an ecclesiastical edifice formed part of a large-scale civic building program to make Thessaloniki a suitably prestigious seat of government after the prefecture of Illyricum was transferred from Sirmium to the Greek city in 442-443[110].

Finally, is it not preposterous to suggest that donors would be so conspicuously displayed in the dome of a church? Not at all. The apse mosaics of many late antique basilican churches prominently exhibit benefactors, both living and dead individuals. The apse mosaic of the church of SS. Cosmas and Damian at Rome originally featured its donor, Pope Felix IV (526-530), and that of S. Vitale at Ravenna a posthumous portrait of its founder, Bishop Ecclesius, while that of S. Agnese *f.l.m.* at Rome shows two popes, Symmachus and Honorius, the first being the founder of the original structure at the site, the latter being responsible for the present mosaic in the enlarged building[111]. In these basilican churches, the most

13. Temple of Zeus Theos, Dura Europos : reconstruction of murals in naos (Courtesy of Yale University).

important decoration was reserved for the apse at the end of the nave. But in the converted Rotunda at Thessaloniki, the apse in the bema was of lesser importance than the dome above the main core of the structure.

In Roman art, the closest parallel to the iconographic association of deity and donors which, it has been postulated here, we find in the mosaics of the Rotunda, occurs in the murals of the Temple of Zeus Theos at Dura Europos, which were painted in 114-116 A.D. (fig. 13)[112]. On the rear wall of the naos of this temple was depicted a colossal figure of Zeus Theos being crowned by two victory figures, and on the side walls his devotees were shown making an oblation of fruits, incense, and wine. The figure of the nimbed god stood in front of a chariot and faced the beholder ; the ground of this wall was grey, perhaps a substitute for silver. (The ground enclosing the figure of Christ triumphant in the apex of the dome in the Rotunda at Thessaloniki was silver). Arranged in three superposed registers on the lateral walls, the worshippers all stood frontally and isolated from each other, and were identified by name by Greek inscriptions placed beside their heads. They included priests as well as private persons — including, possibly, the family of the donor — and were placed against a deep yellow ground, calling to mind the ground against which the orants are set in the Rotunda mosaics. The worshippers were given portrait likenesses, and were garbed ornately with jewels and purple *clavi*. Though not placed in a dome, these murals bear a compositional and iconographic resemblance to the mosaics in Thessaloniki. The mosaics belong to a Hellenistic tradition exemplified by these murals.

In accordance with accepted custom in the Christian art of late antiquity, the donors of the transformed Christian building would have expected that their images be positioned in the dome, near the figure of Christ triumphant, not only as a lasting memorial of their superb benefaction, but also in order to be numbered among the elect on the Day of Judgment, and thus to be a reminder to all men of the hope of heavenly salvation.

W. Eugene KLEINBAUER.

NOTES

* A preliminary sketch of the remarks in this paper was presented to the Fourth Annual Byzantine Studies Conference which met at the University of Michigan at Ann Arbor in November of 1978 ; an abstract of that address was published in its *Abstracts of Papers,* pp. 22-24.

1. C. Texier and R.P. Pullan, *Byzantine Architecture,* London, 1864, p. 138.

2. The dating remains controversial. A late fourth-century date has been proposed by H. Torp. *Mosaikkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki,* Oslo, 1963, pp. 71ff. and H.P. L'Orange and H. Torp, *Il Tempietto longobardo di Cividale,* Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, VII, 2, Rome, 1977, p. 238. Full publication of the mosaics by H. Torp is being awaited. E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making,* London, 1977, p. 139, n° 26, has suggested a date "in the decade or decades just before the middle of the fifth century." M. Vickers has argued for a date in the 440s : "The Date of the Mosaics of the Rotunda at Thessaloniki," *Papers of the British School at Rome,* XXXVIII, 1970, pp. 183-187. In my paper "The Iconography and the Date of the Mosaics of the Rotunda of Hagios Georgios, Thessaloniki," *Viator,* III, 1972, pp. 27-107, in particular pp. 68-107, the mosaics are ascribed to the years between *ca.* 450 and *ca.* 475. A date as late as *ca.* 530 was first proposed by E. Weigand, "Der Kalenderfries von Hagios Georgios in Thessalonike," *Byzantinische Zeitschrift,* XXXIX, 1939, pp. 116-145, and has been recently upheld by B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom,* Wiesbaden, 1975, p. 154, n° 168, and by B. Brenk and J. Christern, in B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum,* Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband I, Frankfurt-am-Main, 1977, pp. 76, 86, 95, 98, 180, 185, n° 153.

3. In general, consult H. Leclercq, "Orant, Orante," in F. Cabrol and H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie,* XII, 2, 1936, cols. 2291-2322 ; A. Grabar, *Martyrium : Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique,* Paris, 1943-1946, II, pp. 21ff. 48ff., 105ff., *passim ; idem,* "Le portrait en iconographie paléochrétienne," in his *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age,* I, Paris, 1968, pp. 591ff. ; and the papers cited by T. Klauser in n° 16 *infra.*

4. Cf. A. Grabar, *Christian Iconography ; A Study of its Origins,* Princeton, 1968, pp. 74-75.

5. For the following, see my paper "Orants as Donors" in the forthcoming *Festschrift* in honor of F.W. Deichmann.

6. K.S. Painter, "The Lullingstone Wall-Plaster : An Aspect of Christianity in Roman Britain," *British Museum Quarterly,* XXXIII, 1969, pp. 131-150 ; C. Thomas, *Britain and Ireland in Early Christian Times. A.D. 400-800,* New York, 1973, figs. 53-54, in color. For the dating of *ca.* 360-370, see Roger J.A. Wilson, *A Guide to the Roman Remains in Britain,* London, 1975, pp. 52ff. Unavailable to me has been G.W. Meates, *The Roman Villa at Lullingstone, Kent.* Vol. I : *The Site,* Chichester, 1979.

7. F.W. Deichmann, *Ravenna : Geschichte und Monumente* (Wiesbaden, 1969), pp. 153ff. ; *idem, Ravenna : Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar,* 1. *Teil,* Wiesbaden, 1974, pp. 93ff., in particular pp. 107ff. and figs. 67-68 ; C. Davis-Weyer, *Early Medieval Art. 300-1150 : Sources and Documents,* Englewood Cliffs, N.J., 1971, pp. 15-17.

8. See Deichmann, *Ravenna,* 1974, pp. 116ff.

9. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453 : Sources and Documents,* Englewood Cliffs, N.J., 1972, pp. 34ff.

10. *Ibid.,* p. 198, translating a passage in the *Vita Basillii,* 89, Migne, *Patrologia Graeca,* CIX, 350.

11. S. Der Nersessian, *Armenian Art,* tr. S. Bourne and A. O'Shea, Paris, 1977, p. 144 and fig. 107, in color.

12. C. Kraeling, *Gerasa,* New Haven, 1938, pp. 331ff., pl. LXXIII. For a color illustration of the figure of Georgia, see G. Pischel, *A World History of Art,* 2d rev. ed., New York, 1978, fig. on p. 146.

13. S.J. Saller and B. Bagatti, *The Town of Nebo (Khirbet el-Mekhayyat) with a Brief Survey of other Christian Monuments in Transjordan,* Publications of the Studium Biblicum Franciscanum, no. 7, Jerusalem, 1949, pp. 74ff., pl. 29, I and p. 166, n° 4, (for the accompanying inscription in Greek).

14. Now in the Archeological Museum at Istanbul : W.F. Volbach, *Early Christian Art,* New York, 1960, pl. 80, a ; A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle),* Paris, 1963, p. 77, pl. XXVII, 1, 3. For the identification of the orant, A. Grabar, "Quel est le sens de l'offrande de Justinien et de Théodora sur les mosaïques de Saint-Vital ?" in his *L'art de la fin de l'antiquité,* p. 466. Monogrammatic inscriptions recording the names and prayers of donors were sometimes placed on chancel screens : see, e.g., H.H. Jewell and F.W. Hasluck, *The Church of Our Lady of the Hundred Gates (Panagia Hekatontapyliani) in Paros,* London, 1920, p. 68, fig. 30. See also p. 26, *infra.*

15. W.F. Volbach and J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten,* Propyläen Kunstgeschichte, III, Berlin, 1968, p. 194, n° 69 and pl. 69 ; A. Grabar, *The Golden Age of Justinian from the Death of Theodosius to the Rise of Islam,* tr. S. Gilbert and J. Emmons, New York, 1967, fig. 359, in color ; C. Belting-Ihm, "Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom," *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz,* XII, 1965, pp. 142-166.

16. The fundamental study of the orant in ancient art is T. Klauser, "Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst," *Jahrbuch für Antike und Christentum,* I, 1958, pp. 20-51, II, 1959, pp. 115-145, III, 1960, pp. 112-133, VII, 1964, pp. 67-76. Cf. C. Bertelli, "Orante," *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale,* V, 1963, pp. 704-708.

17. Klauser, *op. cit.,* II, 1959, pp. 116ff., III, 1960, p. 125. Cf. F. Saxl, "Pagan and Jewish Elements in Early Christian Sculpture," *Lectures,* London, 1957, I, pp. 45-57, in particular pp. 48-49. For *Philanthropia,* see G. Downey, "Philanthropia in Religion and Statecraft in the Fourth Century after Christ," *Historia : Zeitschrift für alte Geschichte,* IV, 1955, pp. 199-208.

18. Torp, *Mosaikkene,* color fig. preceding p. 1 and figs. on pp. 19, 25, 31, 49, (in color), 53, 55, 59, 64, 79, 82 ; Kleinbauer, *op. cit.,* fig. 17 ; UNESCO, *Greek Mosaics of the Byzantine Period,* introduction by A. Grabar, New York, 1959, pl. 5, in color. For hair and beard styles in late antiquity, cf. R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler,* Berlin, 1929, pp. 42-43 and Brenk, *Spätantike und frühes Christentum,* (cited in n° 2 *supra*), pp. 76, 100-101.

19. G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma,* II, Rome, 1967, pls. 81-82. There is no resemblance to the two figures identified (correctly ?) as SS. Kosmas and Damianos in a tomb painting from the Roman agora at Thessaloniki : A. Xyngopoulos, Ἡ παλαιοχριστιανικὴ τοιχογραφία τῆς ρωμαϊκῆς ἀγορᾶς Θεσσαλονίκης, *Byzantina,* IX, 1977, pp. 409-417 and pls. XXXIV-XXXIX ; for better illustrations, see D. Pallas, *Les momuments paléochrétiens de Grèce découverts de 1959 à 1973,* Vatican City, 1977, figs. 38-39 ; or to the mosaics of SS. Kosmas and Damianos in the semidome of a lateral chapel of the cathedral at Poreč : B. Molajoli, *La basilica eufrasiana di Parenzo,* 2d ed., Padua, 1943, p. 56, fig. 81. Cf. the mural showing the *anargyroi* at Bawit : Grabar, *Martyrium,* II, pl. L, 2. In the Archiepiscopal Chapel at Ravenna the heads of the two *anargyroi* are restored. In addition, the head of Ananias, (*Greek Mosaics of the Byzantine Period,* [cited in n° 18, *supra*]

Institut f. Byzantinistik
u. neugriech. Philologie der
Universität München

pl. 5, in color) bears no similarity to Byzantine representations of St. Ananias : see, e.g., the "portrait" of St. Ananias in an eleventh-century manuscript in Moscow (V.D. Likhachova, *Byzantine Miniature = Vizantiiskaia miniatura* [Moscow, 1977], pl. 15, in color).

20. Cf. Kitzinger, *op. cit.*, pp. 80, 93.

21. For illustrations of these panels, see Torp, *Mosaikkene*, figs. on pp. 11, 24, 27, 29; Volbach, *Early Christian Art*, pl. 122, 124-127, in color; A. Grabar, "A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges, à Salonique," *Cahiers archéologiques*, XVII, 1967, pp. 59ff., figs. 2-8; Kitzinger, *op. cit.*, color pl. II.

22. See G. Gounaris, "Αἱ ἑορτάστικαὶ ἐπιγραφαὶ τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγ. Γεωργίου Θεσσαλονίκης (Rotunda)," *Makedonika*, XII, 1972, pp. 201-227.

23. *Ibid.*, pp. 216ff., fig. 15 (restored as Kosmas). Cf. Kleinbauer, *op. cit.*, p. 46, nº 74. For *archiatros*, see the paper by Nutton cited in nº 70, *infra*.

24. The Orthodox Chruch is known to have celebrated the feast day of these doctor-saints on July 1, October 17, and November 25 : Weigand, *op. cit.*, pp. 126ff.; G. Schreiber, "Kosmas and Damian," *Lexikon für Theologie und Kirche*, VI, 1961, cols. 566-567; V.L. Kennedy, *The Saints of the Canon of the Mass*, 2d ed. rev., Vatican City, 1963, pp. 145-147. The Roman Chruch celebrates their feast on September 27, quite possibly because of the date of dedication of the church named in their honor at Rome by Pope Felix IV (526-530); but these "Roman doctor-saints" came to be celebrated in the Orthodox Church on July 1 and October 29, not on September 27 (*ibid.*, p. 147).

25. For St Kosmas the Poet, see P.A. Underwood, in *Dumbarton Oaks Papers*, XI, 1957, p. 179; *idem*, *The Kariye Djami*, New York, 1966, I, p. 220.

26. J. Kurth, "Die Mosaikinschriften von Salonik," *Athenische Mitteilungen*, XXII, 1897, pp. 463-472, in particular p. 471; Gounaris, *op. cit.*, pp. 205ff., fig. 3. For Arkadios of Cyprus, see H. Delehaye, *Les saints stylites*, Subsidia Hagiographica XIV, Brussels, 1923, pp. LIXff.

27. Andreas is the name in the mosaic inscription in the central soffit of the tribelon of the Acheiropoietos basilica at Thessaloniki and can be dated to the same time as the mosaics in the Rotunda at Thessaloniki : C. Bakirtzis, "Sur le donateur et la date des mosaïques d'Acheiropoietos à Thessalonique," *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 21-27 settembre 1975*, Vatican City, 1978, II, pp. 37-46.

28. See Kleinbauer, *op. cit.*, p. 46.

29. For the chlamys, consult E. Saglio, "chlamys," *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, II, 2, Paris, 1887, pp. 1115-1116; K. Wessel *et al.*, "Insignien," *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, III, 1973, cols. 369-498, in particular cls. 424ff.; Delbrueck, *op. cit.*, pp. 38-40.

30. See nº 34 *infra*.

31. For *segmenta* and *tablia*, see Delbrueck, *op. cit.*, pp. 36ff.; H. Kruse, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche*, Paderborn, 1934, pp. 64ff., for imperial images on the military's garments. See also nº 33, *infra*.

32. E.g., St. Theodore in the apse mosaic of the church of SS. Cosmas and Damian at Rome (Matthiae, *op. cit.*, pl. 78, 83; Kitzinger, *op. cit.*, pls. 169-170) and the orant figure of St. Menas on a sixth-century ivory pyxis in London (W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3d ed. [Mainz, 1976], nº 181, pl. 91). It is highly questionable whether any of the images in mosaic of St. Demetrius in his church at Thessaloniki date as early as the fifth century, a matter I shall take up on another occasion. E.H. Kantorowicz, "Gods in Uniform," in his *Selected Studies*, New York, 1965, pp. 7-36, believes that it is possible that saints were clad in the chlamys as early as the end of the fourth or the early fifth century; he bases his supposition on two fragments of *terra sigillata* of that period from Egypt (*ibid.*, figs. 46-47).

33. Patches on garments were exceedingly common in late antiquity, as is attested by, say, Asterius of Amaseia and Theodoret (see the texts translated by Mango, *op. cit.*, pp. 50-51). Compare the imperial ivory diptychs showing empresses wearing the chlamys with insets which are in the Bargello and in Vienna (Volbach, *Elfenbeinarbeiten*[3], nº 51-52, pl. 27) and the *toga contabulata* worn by Areobindus in the ivory diptych in Cluny (*ibid.*, nº 10, pl. 5). For surviving textiles with figural badges, see R. Shurinova, *Coptic Textiles : Collection of Coptic Textiles, State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow*, Moscow, 1967, fig. 4 and catalogue nº 5. See also the grave stele of Maximus at Aquileia showing the deceased in an elaborately decorated chlamys with two *tablia* over the thigh : M.L. Rinaldi, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, XIII/XIV (1964-1965), p. 226, fig. 18. In general, see R. MacMullen, "Some Pictures in Ammianus Marcellinus," *Art Bulletin*, XLVI, 1964, pp. 448ff.

34. E. Saglio, "Cingulum," in C. Daremberg and E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, I, 2, Paris, 1887, pp. 1174-1182; Delbrueck, *op. cit.*, pp. 36-37; von Domaszewski, "Cingulum," in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, III, 1899, col. 2561; H. Leclercq, "Cingulum," in Cabrol and Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, II, 2, 1925, cols. 2779-2794; R. MacMullen, *Soldier and Civilian in the Later Roman Empire*, Cambridge, Mass., 1967, p. 180. In the third century A.D. regular soldiers assumed the red leather *cingulum* and a whitish chlamys with a purple inset (*ibid.*, p. 171).

35. L.C. Purser, "Cingulum," in *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, ed. William Smith *et al.*, 3d ed., I, London, 1891, p. 428.

36. MacMullen, *Soldier and Civilian*, pp. 171-172, quoting the *Codex Theodosianus* 14.10.1 (382 A.D.); Delbrueck, op. cit., p. 37.

37. E.g., the carved base of the Obelisk of Theodosius at Constantinople, the Missorium of Theodosius at Madrid, the ivory diptychs of Stilicho and of Honorius, and some Christian works : Saglio, *op. cit.*, pp. 1181-1182; Leclercq, "Cingulum," cols. 2783-2784.

38. Volbach, *Early Christian Art*, pl. 126, in color; Torp, *Mosaikkene*, color fig. on p. 49.

39. E. Sander, "Die Kleidung des römischen Soldaten," *Historia*, XII, 1963, pp. 153ff. If these standing figures on the patches represent Christ, as seems highly unlikely, they do not necessarily identify the wearers as saints any more than as Christ himself. They may simply be taken to mean in this case that the figures are, so to speak, Christ's men.

40. R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art*, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, XIV, New Haven, 1963, pp. 66, 165, and figs. 1.63, 2.92, 3.13, *passim*.

41. Volbach, *Early Christian Art*, pl. 63. See also nº 37 *supra*.

42. Kruse, *op. cit.*, pp. 89-110; O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee*, Jena, 1938, pp. 204-207.

43. K. Hauck, "Un'immagine imperiale a Ravenna non ancora identificata," *Felix Ravenna*, fasc. 80, 1959, pp. 28-40 and figs. 1-2; his identification has been cautiously accepted by Deichmann, *Ravenna, Kommentar*, II, 2, 1976, p. 185. For an earlier example (unknown to Hauck) of a soldier wearing a garment with an image in a segmentum, see the Arch of Septimius Severus at Leptis Magna (Grabar, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, III, pl. 29, a).

44. Treitinger, *op. cit.*, pp. 203-207.

45. E.g., Shurinova, *op. cit.*, pl. 44. Cf. W.F. Volbach, *Early Decorative Textiles*, tr. Y. Gabriel, London, 1969, figs. 17, 45.

46. H. Leclercq, "Vêtement," in Cabrol and Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, XV, 2, 1953, cols. 2989-3007, in particular, cols. 3004-3005; F. Kolb, "Römische Mäntel : *paenula*, lacerna, μανδύη," *Römische Mitteilungen*, LXXX, 1, 1973, pp. 69-167, pls. 22-46; T. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus*, Munich, 1965, in particular pp. 72-80; J. Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Freiburg i.B., 1907, p. 154.

47. For the chapel of S. Vittore in Ciel d'Oro at Milan, Volbach, *Early Christian Art*, pl. 132. Cf., Kolb, *op. cit.*, pp. 114-116.

48. On color symbolism in late antique garments, a subject which deserves fuller treatment, see H. Leclercq, "Couleurs liturgiques," in Cabrol and Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, III, 2, 1948, cols. 2999-3004; XV, 2, 1953, cols. 3002-3003; K. Wessel, "Farbensymbolik," *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, II, 1971, cols. 524-533; P. Hofmeister, "Gibt es in den Ostkirchen einen liturgischen Farbenkanon?" *Ostkirchliche Studien*, XIV, 1965, pp. 149-161; W. Schwarz, "A Study in Pre-Christian Symbolism : Philo, *De Somniis* 1.216-218, and Plutarch, *De Iside et Osiride* 4 and 77," *Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London*, XX, 1973, pp. 104-117, in particular pp. 110ff.; M.P. McHugh, "Linen, Wool and Colour. Their Appearance in Saint Ambrose," *op. cit.*, XXIII, 1976, pp. 99-101. On mouse-colored garments, A.A. Vasiliev, *Justin the First*, Cambridge, Mass., 1950, p. 72, nº 51.

49. Weigand, *loc. cit.* That the frieze of orants illustrates a Christian calendar was originally proposed by D.V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, tr. E. Sobolevitch and S. Sobolevitch, ed. C. Mango, New Brunswick, N.J., 1961, p. 206; this theory is upheld by Grabar, *Martyrium*, II, p. 107, nº 2.

50. Kleinbauer, *op. cit.*, pp. 68-107.

51. Cf. G. Galavaris, "Jahreszeiten, Monate, Kalender," *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, III, 1975, cols. 510-519.

52. F.K. Ginzel, *Handbuch der mathematischen und technischen Chronologie*, III, Leipzig, 1914; H. Leclercq, "Kalendaria," *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, VIII, 1, 1928, cols. 624-667; P. Testini, *Archeologia Cristiana*, Rome, 1958, pp. 397ff.; Kleinbauer, *op. cit.*, pp. 74-76.

53. E.g., the *Feriale Duranum* of 225/227 A.D., which is a list of selected military festivals for the city of Dura Europos; this calendar always records the day of the month on which a particular festival was to be celebrated : R.O. Fink *et al.*, "The Feriale Duranum," *Yale Classical Studies*, VII, 1940, pp. 1-222. See also nº 57 *infra*.

54. Weigand, *op. cit.*, pp. 122ff.

55. Kleinbauer, *op. cit.*, pp. 48-49, with references to the sources. Cf. Gounaris, *op. cit.*, p. 207, fig 4.

56. Weigand, *op. cit.*, pp. 123-124; Gounaris, *op. cit.*, p. 210, fig. 7, p. 215, fig. 13.

57. M.G. Soteriou, "Sur quelques problèmes de l'iconographie de la coupole de Saint-Georges de Thessalonique," *In Memoriam Panayotis A. Michelis*, Athens, 1971, pp. 218ff. The Christians had no equivalent for Greek and Roman honorific months : see K. Scott, "Greek and Roman Honorific Months," *Yale Classical Studies*, II, 1931, pp. 233-278.

58. Cf. Gounaris, *op. cit.*, p. 211, fig. 8.

59. T.L.F. Tafel, *De Thessalonica ejusque agro*, Berlin, 1839, pp. 144ff. It is sometimes said that SS. Kosmas and Damianos were represented in the inner north aisle mosaics of the later sixth century (?) of the church of St. Demetrius at Thessaloniki (R.F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia, London, 1963, pl. 31,b)*, but this identification has been rightly rejected : R.S. Cormack, "The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki," *Annual of the British School of Archaeology at Athens*, LXIV, 1969, p. 29, pls. 5 and 9.

60. Cf. H. Delehaye, *Sanctus : Essai sur le culte des saints dans l'Antiquité*, Brussels, 1927, pp. 45ff.

61. A. Krücke, *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*, Strassburg, 1905; H. Leclercq, "Nimbe," in Cabrol and Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, XII, 1, 1935, cols. 1272-1312; M. Collinet-Guérin, *Histoire du nimbe*, Paris, 1961.

62. Volbach, *Early Christian Art*, pl. 146, in color.

63. Matthiae, *op. cit.*, II, pls. 78, 81-82 and color pls. XVI-XVII.

64. For names, see H. Leclercq, "Noms propres," in Cabrol and Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, XII, 2, 1936, cols. 1481-1553; J. Moffatt, "Names (Christian)," *Encyclopedia of Religion and Ethics*, IX, New York, n.d., pp. 145-151.

65. E. Schwartz, *Concilium universale Chalcedonense*, III, tome II, vol. 1, *Acta conciliorum œcumenicorum*, I, 3, 1, Berlin, 1932, pp. 30-31, 34-37. Cf. *ibid.*, tome II, vol. 6, Berlin, 1932, pp. 15, 17, 40-41, 50, 64-65.

66. N.A. Weber, "Porphrius," *Catholic Encyclopedia*, XII, New York, 1911, p. 282; for another Porphrius, see Schwartz, III, tome 2, vol. 4, Berlin, 1932, p. 58.

67. Illustrated in *Bulletin de correspondance hellénique*, CI, 1977, p. 616, fig. 242; the mosaic is attributed by S. Pelekanides to the fourth century A.D.

68. L. Jalabert and R. Mouterde, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, II, Paris, 1939, pp. 223-224, nº 392. For a discussion of these names, see E. Littmann, in *Syria : Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-5 and 1909*, Division IV, *Semitic Inscriptions*, Section B : *Syriac Inscriptions*, Leiden, 1934, pp. 52-55, nº 61. In addition, a certain Onesiphoros, the son of Onesimos, is recorded in a Greek Christian inscription from Rome : I. Kajanto, *Onomastic Studies in the Early Christian Inscriptions of Rome and Carthage*, Acta Instituti Romani Finlandiae, II, Helsinki, 1963, p. 52.

69. Leclercq, "Noms propres," col. 1494.

70. For *episkopos* and *presbyteros*, see C.M. Kaufmann, *Handbuch der altchristlichen Epigraphik*, Freiburg i.B., 1917, pp. 244ff. For *stratiotai*, see MacMullen, *Soldier and Civilian*, pp. 119ff., *passim*; J. Maspero, "Φοιδερᾶτοι et Στρατιῶται dans l'armée byzantine au VIe siècle," *Byzantinische Zeitschrift*, XXI, 1912, pp. 97ff. For *choraulos*, see M. Bonaria, "Choraules," in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Supplementband* X, Stuttgart, 1965, cols. 127-128; Saler and Bagatti, *op. cit.*, (cited in nº 13 *supra*, p. 78, nº 23-24, pls. 22, 3 and 23, 2, for inscriptions and a visual image of a flute-player. For fortunes which individual performers might amass, see T.R.S. Broughton, "Roman Asia Minor," in T. Frank, ed., *An Economic Survey of Ancient Rome*, IV, Baltimore, 1938, pp. 855-857. For *iatros*, *ibid.*, pp. 783, 852; H. Evert-Kappesowa, "The Social Rank of a Physician in the Early Byzantine Empire (IVth-VIIth Centuries A.D.), "*Byzance et les slaves : études de civilisation (Mélanges Ivan Dujčev)*, Paris, n.d., pp. 139-164, with bibliography; T.S. Miller, "Arians and the Doctor-Saints," *Abstracts of Papers, Fifth Annual byzantine Studies Conference, October 26-28, 1979*, Washington, D.C., 1979, pp. 32-33. For *archiatri*, V. Nutton, "Archiatri and the Medical Profession in Antiquity," *Papers of the British School at Rome*, XLV,

1977, pp. 191-226, especially pp. 210-212. Cf. nº 106 *infra*.

71. As, for example, in the inscription in the mosaic pavement of the sixth-century Propylaea Church at Jerash (Kraeling, *op. cit.*, pp. 316, 485, nº 331). For church dedications, see C.L. Feltoe "Consecration," *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, IV, 1911, pp. 58-64; L. Koep, "Dedicatio," *Reallexikon für Antike und Christentum*, III, 1957, cols. 643-649; L. Koep, "Consecratio," *op. cit.*, III, 1957, cols. 269-283, in particular cols. 278-279.

72. G. Brusin, *Aquileia e Grado, guida storico-artistica*, Padua, 1964, pp. 247-248, fig. 43.

73. G. Bovini, *Grado paleocristiana*, Bologna, 1973, pp. 170-178, figs. 55-57. Cf. the mosaic pavement in the right aisle of the first church of S. Maria delle Grazie at Grado (*ibid.*, pp. 45-50, figs. 10-11); S. Panciera, "Osservazioni sulle iscrizioni musive paleocristiane di Aquileia e di Grado," in *Mosaici in Aquileia e nell'alto Adriatico*, Antichità Altoadriatiche, VIII, Udine, 1975, pp. 217-233; cf. also the dedicatory inscription in the *basilica episcopalis urbana* at Salona from the beginning of the fifth century (Kaufmann, *op. cit.*, pp. 403-404).

74. G. Bovini, *Antichità cristiane di S. Canzian d'Isonzo, S. Giovanni al Timavo e Trieste*, Bologna, 1973, pp. 39ff. See too, the "Basilica della capitolare" at Verona, which is attributed to *ca.* 400 A.D.: G. Fogolari, "Nuovi ritrovamente paleocristiani nell'ambito delle tre Venezie," *Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana, Ravenna 23-30 settembre 1962*, Vatican City, 1965, pp. 271-278. Cf. F. Grossi Gondi, *Trattato di epigrafia cristiana latina e greca del mondo romano occidentale*, Rome, 1920, pp. 379-380. From the "meta-Byzantine" period we can cite the dedicatory inscription in the church of Hagios Sozomenos at Galata on Cyprus, which records the efforts of fourteen donors who contributed thirteen shares for the painting of their village church: A. and J. Stylianou, "Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus," *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, IX, 1960, pp. 116-117.

75. For *defensores ecclesiae*, an office which may have been instituted *ca.* 400 A.D., see A.H.M. Jones, *The Later Roman Empire, 284-602*, Norman, 1964, II, pp. 911, 1381, nº 99; B. Fischer, "Defensor ecclesiae," *Reallexikon für Antike und Christentum*, III, 1957, cols. 656-658; D. Claude, *Die byzantinische Stadt im 6. Jahrhundert*, Byzantinisches Archiv Heft 13, Munich, 1969, pp. 116ff.

76. Molajoli, *op. cit.*, (cited in nº 19 *supra*), p. 15, figs. 9-11, 17-18, 23-24.

77. See, e.g., MacMullen, *Soldier and Civilian*, pp. 159-160; Claude, *op. cit.*, pp. 107-161, 190. In the abovementioned mosaic pavement at Jerash (see p. 29, *supra*) there are "portraits" not only of Theodore and his wife Georgia but also of the tribune Dagistheus, John, son of Astricius and Calloeonistus, who may have been the masons who laid the pavement, as well as an inscription mentioning a bishop Paul, the founder of the church, and an unnamed donor.

78. Two examples may suffice. For instance, at Smyrna, under Hadrian, it is recorded that the emperor and many individuals and groups gave contributions ranging in value from one million drachmas to 4,500 drachmas for various buildings, bronze doors, columns and capitals, and so forth (Broughton, *op. cit.*, p. 751). Second, Roman inscriptions placed upon the walls of the temenos of Zeus Madbachos and Selamanes at Djebel Shêkh in Syria record the names of the builders, the family donors, the dimensions of wall built by these donors, and the cost of their individual benefactions: W.K. Prentice, *Greek and Latin Inscriptions*, New York, 1908, p. 113, nº 100.

79. Stylianou, *op. cit.*, pp. 116-117.

80. Deichmann, *Ravenna*, 1969, I, pp. 130ff., II, 1, 1974, pp. 15ff., III, 1958, pls. 107-110. Cf. S. Kostof, *The Orthodox Baptistery of Ravenna*, New Haven, 1965, pp. 76ff., figs. 65-69, in particular p. 79, notes 90-91. The mosaics in the Rotunda bear only a superficial resemblance to the later mosaics on the nave walls of the Church of the Nativity at Bethlehem or the ninth-century murals in San Juliano de los Prados at Ovieda, both of which are figureless (for illustrations, see the references in *ibid.*, p. 79, nº 91).

81. T.K. Kempf and W. Reusch, *Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel*, Trier, 1965, p. 240. It is unclear whether these figures were orants.

82. *Kenchreai: Eastern Port of Corinth*, vol. II: *The Panels of Opus Sectile in Glass*, by L. Ibrahim, R. Scranton, and R. Brill, Leiden, 1976, p. 267.

83. Volbach, *Elfenbeinarbeiten*,[3] nos. 1-3, 5-6, 10, 15-18, 20-21, 23-24bis, 31, 38, 43, 51-52, 54, 62-64; cf. nos. 66, 68, 109, 137, etc.

84. Delbrueck, *op. cit.*, p. 93; Volbach, *Elfenbeinarbeiten*,[3] pl. 2, nº 2.

85. M.S. Pond Rothmann, "The Thematic Organization of the Panel Reliefs on the Arch of Galerius," *American Journal of Archaeology*, LXXXI, 1977, p. 442, fig. 22. Cf. Kleinbauer, *op. cit.*, pp. 52-55, 58-62.

86. As an example of what the lavish *mobilier* of a late antique church could have consisted of, see S.A. Boyd, "The Sion Treasure: Status Report," *Abstracts of Papers, Fifth Annual Byzantine Studies Conference, October 26-28, 1979*, Washington, D.C., 1979, pp. 6-8. For gifts to the Christian church, see A. Stuiber, "Geschenk," *Reallexikon für Antike und Christentum*, X, 1978, cols. 685-703, in particular cols. 697-702.

87. For illustrations, Grabar, "A propos des mosaïques," figs. 5, 4, 8, 6, respectively; Torp, *Mosaikkene*, figs. on pp. 24, 27, and 85 (the latter a reconstruction of the gemmed cross in the panel with Onesiphoros and Porphyrius); Kitzinger, *op. cit.*, color pl. II.

88. Grabar, "A propos des mosaïques," fig. 7.

89. On the problem of images of architecture in late antique art, consult E. Billig, *Spätantike Architekturdarstellung*, I, Stockholm Studies in Classical Archeology 10:1, Stockholm, 1977, and the review of this book by N. Duval, in *Byzantinische Zeitschrift*, LXXIII, 1980, pp. 112-113. Cf. the remarks by Deichmann, *Ravenna*, II, 2, 1976, pp. 181-182, on the architectural motifs in the imperial panels in the church of S. Vitale at Ravenna. See also the paper by Duval cited in the following note.

90. Volbach, *Early Christian Art*, pl. 152; Deichmann, *Ravenna*, I, 1969, pp. 175ff., II, 1, 1974, p. 144; N. Duval, "La mosaïque du 'Palatium' de S. Apollinaire le neuf représente-t-elle une façade ou un édifice aplani?" *XXV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, 1978, pp. 93-122; G. Steigerwald, "Christus als Pantokrator in der untersten Zone der Langhausmosaiken von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna," *Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, Römische Quartalschrift*, 30. *Supplementheft*, ed. W.N. Schumacher, Rome, 1966, pp. 272-284. See also my forthcoming paper cited in nº 5 *supra*.

91. G. Soteriou, "Ψηφιδοταὶ προσωπογραφίαι ἐκ Νικοπόλεως," Ἐπετηρις, Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, XXIII, 1953, pp. 519-523; A. Xyngopoulos, "Αἱ σὺν Ψηφιδωταὶ προσωπογραφίαι τῆς Νικοπόλεως," *Archaiologikon Deltion*, XXII, *Meletai*, 1967, pp. 15-20, pl. 16-18. For an illustration of one of the heads in color, see Brenk, *Spätantike*, pl. 163.

92. K. Wessel, "Goldgrund," *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, II, 1971, cols. 882-893; B. Brenk, "Early Gold Mosaics in Christian Art," *Palette*, nº 38, 1972, pp. 16-25 (also available in a French edition). For gold ground rendering heavenly light, see F.W. Deichmann, in *Byzantinische Zeitschrift*, LXI, 1968, p. 113; W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, 1954, pp. 20ff., 49f.

93. For this interpretation of the mosaics, see M.G. Soteriou, "Sur quelques problèmes" (cited in nº 57 *supra*), pp. 223ff.; H. Torp, "Quelques remarques sur les mosaïques de l'église Saint-Georges à Thessalonique," Πεπραγμένα τοῦ Θ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Athens, 1955, I, pp. 489ff., in particular p. 498, where Torp identifies the orant frieze as "le palais céleste des athlètes du Christ."

94. Torp, *Mosaikkene*, p. 24, states that the façades are "reminiscent of the Heavenly Jerusalem... not only a palace but also a temple, a heavenly church," which C. Nordström, in *Byzantinische Zeitschrift*, LIX, 1966, p. 142, takes to mean that the panels represent the Heavenly Jerusalem itself.

95. Kleinbauer, *op. cit.*, p. 53, nº 98, where I have already argued this point.

96. E.g., the Tomb of the Aurelii at Rome: A. Grabar, *Le premier art chrétien (200-395)*, Paris, 1966, fig. 106; and the *Sacra Parallela* of John of Damascus: K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus graecus 923*, Princeton, 1979, pp. 169-170, pl. XCVI.

97. Volbach, *Elfenbeinarbeiten*,[3] pl. 64, nº 120; T. Buddensieg, "Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran," *Cahiers archéologiques*, X, 1959, pp. 157ff., fig. 47; Kleinbauer, *op. cit.*, p. 53, fig. 12.

98. Deichmann, *Ravenna*, II, 2, 1976, pp. 181-182; K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York, 1977, pl. 16.

99. For antecedents of, and parallels to, this arrangement, Kleinbauer, *op. cit.*, pp. 53-54, nº 101; Kitzinger, *op. cit.*, p. 57.

100. For the problem of the identity of these figures, see Kleinbauer, *op. cit.*, pp. 39-44, and Grabar, "A propos des mosaïques," pp. 59ff.

101. *Ibid.*; Kleinbauer, *op. cit.*, pp. 27-68.

102. Christern, *op. cit.*, (cited in nº 2 *supra*), p. 180, refers to the frieze of orants as "das irdische Hierarchie der Priester und der gläubigen Laien," but clearly identifies the figures all as saints.

103. Cormack, *op. cit.*, pp. 17-52; for the other mosaics in the church, G. and M. Soteriou, Ἡ Βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονικης, Athens, 1952, II, pls. 60-71. Cf. the sixth-century murals at Durazzo in Albania: N. Thierry, in *Cahiers archéologiques*, XVIII, 1968, pp. 227-229; I. Nikolajević, "Images votives de Salone et de Dyrrachium," *Zbornik radova*, XIX, 1980, pp. 59-70..

104. On this question, compare the remarks in Saller and Bagatti, *op. cit.*, p. 99.

105. Compare the early fourteenth-century mosaic of the Deesis in the Kariye Djami at Constantinople: Underwood, *The Kariye Djami*, I, pp. 45-48, II, pls. 36-41, where the figure of Isaac Comnenus, the son of Alexius I Comnenus (1081-1118), is represented because of his family's and his own association with the church.

106. See, e.g., A. Effenberger, *Koptische Kunst: Ägypten in spätantiker, byzantinischer und frühislamischer Zeit*, Vienna, 1975, fig. on p. 155; Brenk, *op. cit.*, pls. 281, 288a; and the painted wall plaster at Lullingstone discussed earlier in this paper. See also W.E. Crum, "Egyptian Orants," *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology*, XXI, 1899, pp. 251ff.; M.A. Alexander, "Early Christian Tomb Mosaics of North Africa," unpublished Ph.D. dissertation, New York University, 1958, pp. 41-56.

107. See, e.g., J.M. Speiser, "Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. I. Les inscriptions de Thessalonique," *Travaux et Mémoires*, V, 1973, p. 163, nº 13, p. 164, nº 14, p. 167, nº 19; Stylianou, *op. cit.*, pp. 97-128. There are exceptions. For example, the early sixteenth-century church at Galata (see nº 74 *supra*) bears an inscription recording the names of fourteen donors, all male.

108. Unclear is a reference in the *Miracles of St. Demetrius* I, 12, 100 to τοῦ στρατοῦ τῆς πολεως. As pointed out by Claude, *op. cit.*, p. 190, this could refer either to troops surrounding the city or a team or association of soldiers and civilians for its defence. Several other cities of the late Empire are known to have had an association of the military, the clergy, and other inhabitants. For the problem of the division of power between the bishop and the praetorian prefect in Thessaloniki in 479/80, see A. Hohlweg, "Bischof und Stadtherr im frühen Byzanz," *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XX, 1971, p. 57. For a *conventus* of citizens in Roman Thessaloniki who were associated for the sake of trade, see C. Edson, "Macedonica," *Harvard Studies in Classical Philology*, LI, 1940, pp. 130ff. It may also be pointed out that successful entertainers and performers held a number of honorary citizenships and honorary memberships in municipal councils (Broughton, *op. cit.*, p. 855).

109. Jones, *op. cit.*, pp. 739-740. For the roles of municipal patrons in late antiquity and Byzantium, see Claude, *op. cit.*, pp. 107-161, 190-193. For doctors as municipal donors, see *ibid.*, p. 193 et nº 70 *supra*.

110. M. Vickers, "Fifth-Century Brickstamps from Thessaloniki," *Annual of the British School at Athens*, LXVIII, 1973, pp. 288-294; *idem*, "Sirmium or Thessaloniki? A Critical Examination of the St. Demetrius Legend," *Byzantinische Zeitschrift*, LXVII, 1974, pp. 337-350.

111. For SS. Cosmas and Damian at Rome, see nº 19 *supra*; for S. Vitale at Ravenna, Volbach, *Early Christian Art*, pl. 158, in color; for S. Agnese f.l.m. at Rome, Matthiae, *op. cit.*, II, pls. 90-100. In secular structures donors were also prominently displayed — for instance, the mosaic decoration in the dome of the Chalke at Constantinople, which exhibited the figures of the living monarchs, Justinian and Theodora: see the text by Procopius translated by Mango, *op. cit.*, pp. 98-99.

112. F.E. Brown, "The Temple of Zeus Theos," in *The Excavations at Dura-Europos, Preliminary Reports 7-8*, New Haven, 1939, pp. 180ff., in particular pp. 196ff., fig. 50.

Deux églises de Mésopotamie du Nord : Ambar et Mar Abraham de Kashkar

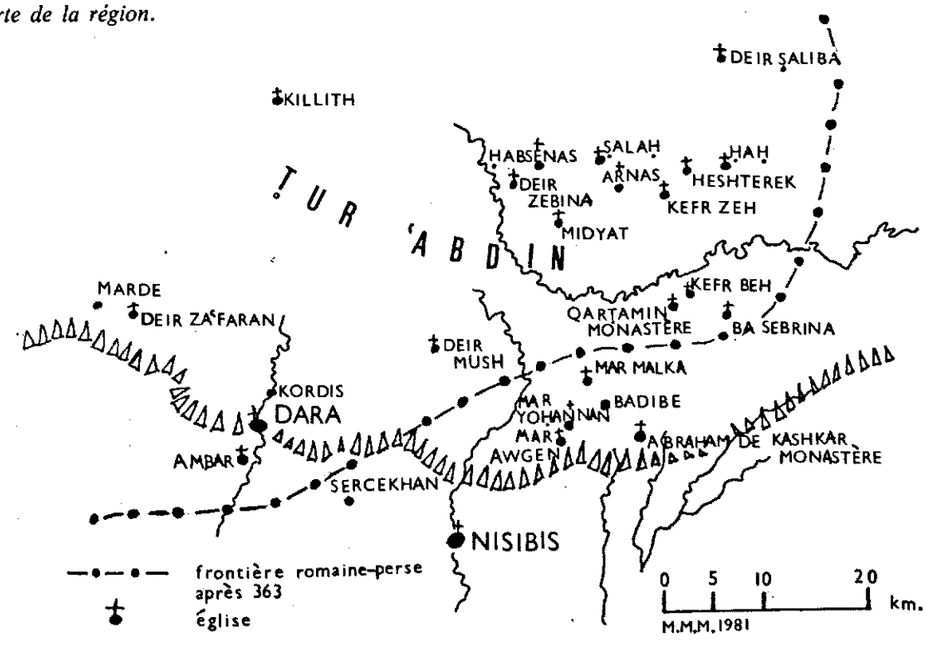
par Marlia Mundell MANGO

Les anciennes églises du Ṭur ʿAbdin ont été divisées par l'épigraphiste français Henri Pognon et l'archéologue anglaise Gertrude Bell en deux catégories, dites « monastique » et « paroissiale ». Partant d'une observation énoncée en 1901 par H. Pognon sur les formes des sanctuaires dans cette région[1], G. Bell élargit la distinction pour l'appliquer à l'ensemble de l'architecture de ces églises[2]. Le type qu'ils appellent « monastique » (parce qu'il se trouve ordinairement dans les monastères) est caractérisé par les traits suivants : nef transversale ; narthex et entrée à l'ouest ; sanctuaire composé de trois pièces fermées. Quand aux églises de village (type « paroissial »), elles ont une nef longitudinale, le narthex et l'entrée au sud, un sanctuaire composé d'une abside ouverte, et, au sud de l'église, à l'extérieur, un oratoire en forme d'abside nommé *beth ṣlotha*.

La justesse de ces deux appellations n'a pas été examinée en détail, bien qu'elle ait été mise en question ces dernières années par les PP. Fiey et Leroy[3]. H. Pognon et G. Bell avaient déjà remarqué quelques exceptions, constituées par des églises monastiques construites sur un plan longitudinal[4]. Le problème a été repris par F.W. Deichmann et U. Peschlow dans une étude récente sur deux églises, l'une près d'Urfa (Edesse), l'autre dans le village fortifié de Kale-i Zerzevan, qu'ils rapprochent respectivement des églises « monastiques » et « paroissiales »[5].

Nous voudrions introduire dans la discussion deux monuments, l'un inédit, l'autre très peu connu : une église de type « monastique » des années 507-518 environ à Ambar, à l'extérieur des murailles de Dara, et l'église de type « paroissiale » du monastère d'Abraham de Kashkar (Mar Ibrahim), de 571 environ. L'église d'Ambar est une découverte nouvelle, tandis que celle de Mar Abraham, bien que signalée par J. Leroy, n'a fait l'objet que d'une description très sommaire. Or, ces deux églises sont des monuments clefs : celle d'Ambar représente un aspect de l'architecture de Dara, ville frontière importante fondée par l'empereur Anastase en 505-507, et élevée par lui au rang de

1. Carte de la région.



2. Ambar vu du coin sud-ouest de Dara.

capitale de la nouvelle province de Mésopotamie du Sud, avec juridiction sur le Ṭur ʿAbdin ; l'église du monastère nestorien influent fondé par Abraham de Kashkar en 571 appartenait, au contraire, à la sphère culturelle de la Nisibe perse. Son architecture présente des traits totalement différents de ceux des anciennes églises nestoriennes d'Iraq. Sa construction à la veille de la conquête perse d'une partie de la Mésopotamie du Nord en 573 pourrait expliquer la réapparition de certains de ses caractères dans les églises du Ṭur ʿAbdin byzantin (fig. 1).

I. Ambar.

Ambar (c'est-à-dire, en arabe et en turc, « dépôt ») est situé sur un *tell,* à 2 km environ au sud de Dara, à l'ouest du ruisseau qui traverse l'ancienne ville (fig. 2). A la base du *tell,* en direction de Dara, on voit les restes d'un mur en grand appareil et d'une construction voûtée en berceau. Le village actuel se trouve au sommet du *tell,* autour d'une église dont la nef a été convertie en dépôt (d'où, peut-être, le nom de la localité), tandis que ses autres parties abritent des habitations. A notre connaissance, Ambar n'a été signalé que par deux voyageurs du XIXe siècle, W.F. Ainsworth[6] et E. Sachau[7]. Malgré son importance stratégique évidente, A. Poidebard[8] et L. Dillemann[9] l'ont ignoré dans leurs études du *limes* romain de cette région.

A. Description de l'église (fig. 3).

L'église est du type « monastique », ce qui signifie qu'elle a une nef transversale et un sanctuaire composé de trois pièces. Les prolongements du bâtiment au nord et au sud-ouest sont de la même époque. Les murs sont constitués d'une double épaisseur de pierres de taille sans remplissage de mœllons ou de mortier, comme on peut le constater, par exemple, sur la face nord de la chapelle septentrionale, où quelques blocs ont été retirés (fig. 6). Toutes les voûtes (fig. 10) sont également en pierre de taille. A l'intérieur de l'église court une simple corniche moulurée d'un type très répandu en Mésopotamie et en Syrie du Nord (fig. 4). Sur le linteau de la porte qui conduit au sanctuaire se lit une inscription grecque d'une seule ligne (fig. 9), tirée du Psaume 24,7 :

+ΑΡΑΤΕΠΥΛΑCΥΑΡΧΟΝΤΕCΥΜΟΝ ⋮
ΚΑΙΕΠΑΡΘΗΤΕΠΥΛΕΕΩΝΙΥ ⋮
ΚΑΙΕΙCΕΛΕΥCΕΤΑΙΟΒΑCΙΛΕC+

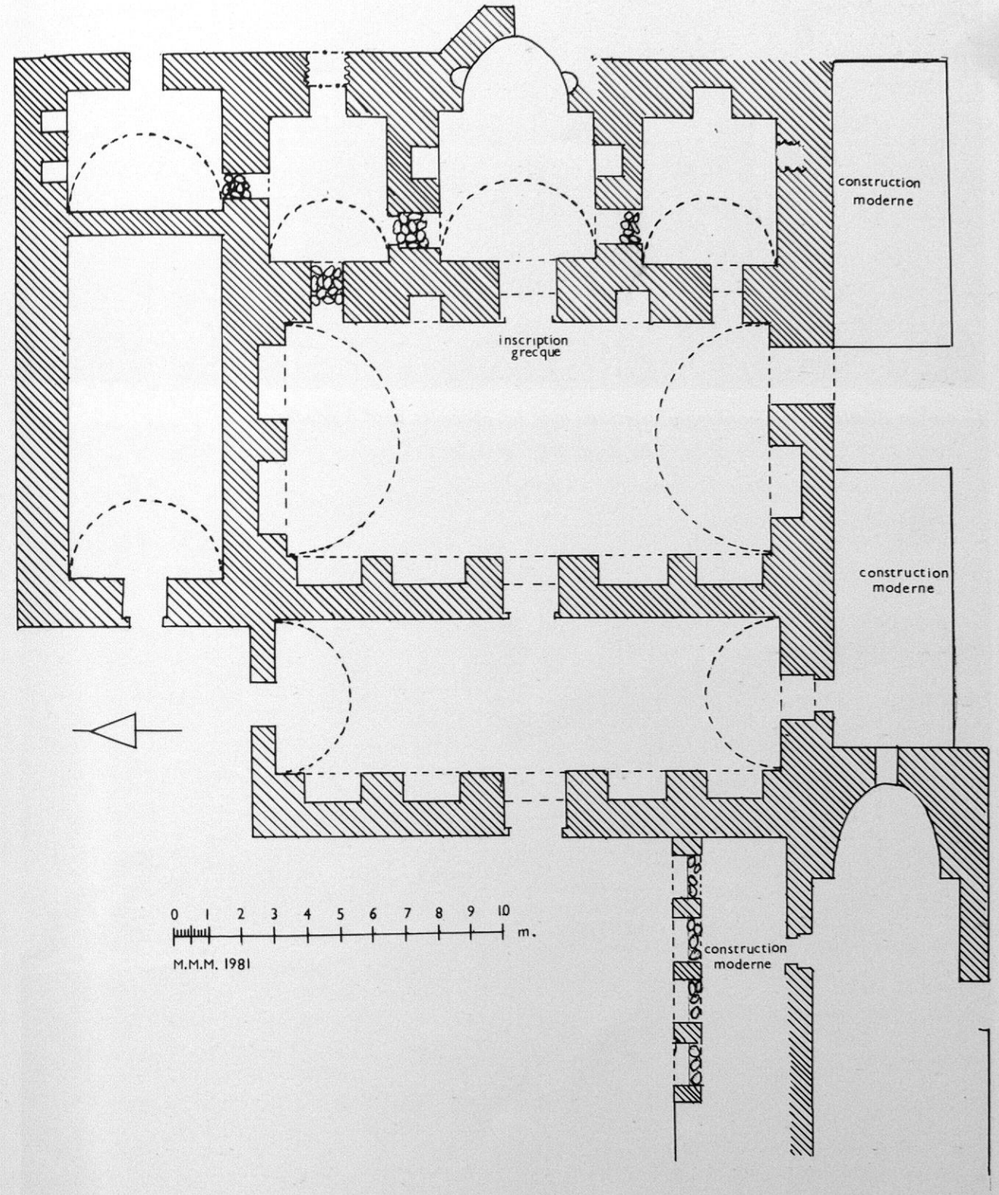
\+ Ἄρατε πύλας (οἱ) ἄρχοντες ὑμ(ῶ)ν, καὶ ἐπάρθητε, πύλ(αι) (αἰ)ώνι(οι), καὶ εἰσελεύσεται ὁ Βασιλε(ὺ)ς [τῆς δόξης] +

C'est-à-dire : « Ouvrez les portes, ô princes; portes éternelles, haussez-vous, et le Roi de Gloire entrera ». Si approprié à son emplacement que soit ce texte, je n'ai pu le retrouver parmi les inscriptions contemporaines de Syrie[10].

L'ordonnance de l'église, qui est actuellement divisée en compartiments séparés, peut se résumer comme suit :

Le narthex (15,50 m sur 4,70 m) est couvert d'une voûte en berceau qui repose sur les murs est et ouest. Chacun des quatre murs est percé d'une porte unique. Les murs est et nord ont une seule épaisseur, tandis que le mur sud et le mur ouest, qui comporte quatre niches dans sa partie inférieure, ont une double épaisseur.

La nef (14,92 m sur 7,50 m) est aussi couverte d'une voûte en berceau issue directement des murs, sans l'intermédiaire d'une corniche (fig. 10). La voûte est construite entièrement en pierre de taille et divisée en trois travées par deux arcs composés de grandes pierres qui aujourd'hui sont visibles aussi de l'extérieur (fig. 5). Vers la base de chaque arc de la voûte, on observe des bossages qui correspondent aux consoles en saillie des murs latéraux : il s'agit probablement d'un système de



3. Ambar, le plan de l'église.

cintrage. On remarque aussi dans le mur ouest une série de trous pour un échafaudage. Le nombre d'*arcosolia* dans la nef n'est pas certain, à cause d'une construction moderne qui occupe l'angle nord-ouest. Il semble toutefois qu'il y ait quatre *arcosolia* à l'ouest, deux au nord, et un au sud. Entre les trois portes du mur oriental (fig. 9) se trouvent deux niches rectangulaires. Les murs ouest et sud sont percés chacun d'une porte unique.

Le sanctuaire central (4,78 m sur 4,40 m) est moins bien conservé que la nef et le narthex. Un toit de bois a remplacé la voûte en berceau ; le sommet, le centre et le côté sud de son abside ont été démolis. On aperçoit sur la façade orientale de l'église (fig. 5) les traces d'un toit en pente qui recouvrait autrefois la voûte. A l'extérieur, l'abside est à trois faces. Elle est percée en son milieu d'une fenêtre flanquée à l'intérieur par deux niches semi-circulaires. Une corniche composée de deux bandeaux plats et d'une moulure en *cyma-recta* couronne le mur absidial et continue au-dessus de la fenêtre. L'archivolte de l'abside présente une série de profils typiques de la Mésopotamie du Nord. Les portes des murs ouest, nord et sud du sanctuaire donnent dans la nef et les chapelles latérales.

Les pièces au nord et au sud du sanctuaire central mesurent respectivement 3,52 m sur 4,43 m et 4,10 m sur 4,40 m. Seule la pièce sud garde sa voûte en berceau, ainsi que des consoles en saillie sur ses murs ouest, nord et sud, sur lesquelles reposait probablement un plancher. Les deux pièces communiquent par des portes avec la nef et le sanctuaire. La pièce nord s'ouvre aussi au nord sur une autre pièce. Son ouverture à l'est a été aménagée récemment en élargissant une niche rectangulaire pour former une porte.

Deux pièces non-communiquantes, construites sur deux étages, flanquent l'église au nord ; elles sont contemporaines de l'église (fig. 6). Celle de l'ouest (4,70 m sur 10,30 m) n'est accessible que du côté ouest (fig. 4) : on y entre, semble-t-il, par une fenêtre de son étage supérieur, tandis que l'étage inférieur (que nous n'avons pu examiner) est maintenant enterré. Dans cette pièce, la voûte en berceau qui naît des murs nord et sud ne possède ni le système de cintrage, ni les arcs que nous avons observés dans la nef. La pièce orientale, qui s'ouvre à l'est et au sud, a été examinée, au contraire, seulement à son niveau inférieur. Il était cependant possible de voir la voûte en berceau, en pierre de taille, de l'étage supérieur, à travers les trous de son plancher de bois, qui repose sur des consoles.

Perpendiculairement à la façade ouest de l'église se développe un portique derrière lequel se dresse une abside ouverte vers l'ouest (fig. 8). Ce portique conserve cinq piliers, dont le plus oriental est plaqué contre l'église. Ses arcs surhaussés reposent sur des chapiteaux-impostes à frise bombée et à denticules, à l'exception d'un bloc de corniche qui fait fonction de chapiteau et correspond exactement, par sa décoration, à l'archivolte de l'abside qui se trouve au sud (fig. 8). En traversant le portique (actuellement occupé par une maison moderne qui nous a été inaccessible), on parvenait autrefois à cette abside par une porte étroite percée dans le mur de fond du portique. Ce mur s'étend à gauche de l'abside sur une longueur de 8,33 m vers l'ouest. Un autre mur, à droite de l'abside, ne se prolonge que de 3,12 m dans la même direction. Ces murs n'atteignent, semble-t-il, que la hauteur de la naissance de la conque absidiale. L'abside elle-même (profondeur 2,75 m) est actuellement coupée à deux niveaux. Son archivolte profilée continue horizontalement des deux côtés en partant de sa base, comme on le voit encore à droite. Le mur de fond de l'abside est percé par une fenêtre, et il semble que l'abside était construite en maçonnerie solide jusqu'à sa couronne. Sa façade orientale est rectiligne ; elle est liée à l'angle sud-ouest de l'église dont elle est, par conséquent, contemporaine. En raison de l'état de conservation de ces vestiges, il est difficile de savoir si l'abside était à l'origine ouverte, ou si elle faisait partie d'une pièce couverte d'un toit. Si elle était ouverte, elle pourrait être considérée comme le plus ancien exemple connu des oratoires appellés *beth ṣlotha* et situés au sud des églises « paroissiales » du Ṭur ʿAbdin (voir plus bas).

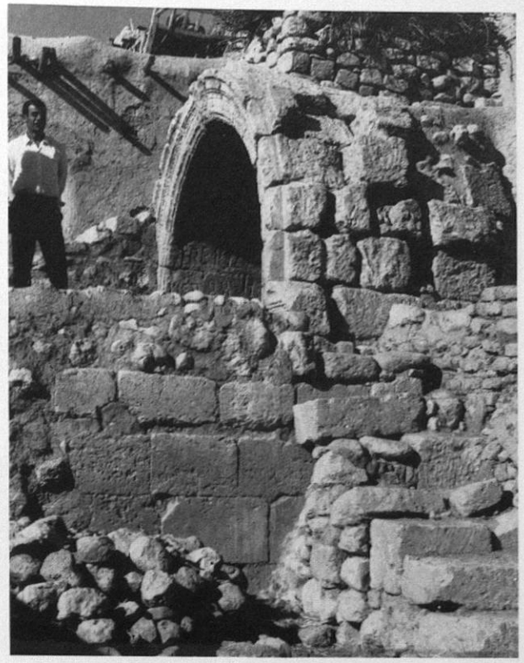
La décoration de l'église n'est pas particulièrement homogène. On peut la diviser en trois ensembles : 1) Celui du sanctuaire ; 2) Celui de l'abside et du portique sud-ouest ; 3) Celui des trois portails principaux de l'église. Dans le sanctuaire, la moulure de l'archivolte de l'abside est typique de la Mésopotamie du Nord, tandis que sa corniche y est moins commune. Ces deux moulures diffèrent, en outre, de l'unique autre exemple dans notre église, la moulure qui orne l'abside sud-ouest (fig. 8). Mais, comme nous l'avons déjà remarqué, le décor sculpté de cette abside est lié à celui du portique voisin pour ce qui est de ses denticules et de ses profils. Le troisième groupe est composé des trois portes centrales de l'église, menant dans le narthex, la nef et le sanctuaire. Leur construction est identique (fig. 7 et 9) : un linteau monolithe repose sur les assises du mur dans lequel est ménagée l'ouverture de la porte sans

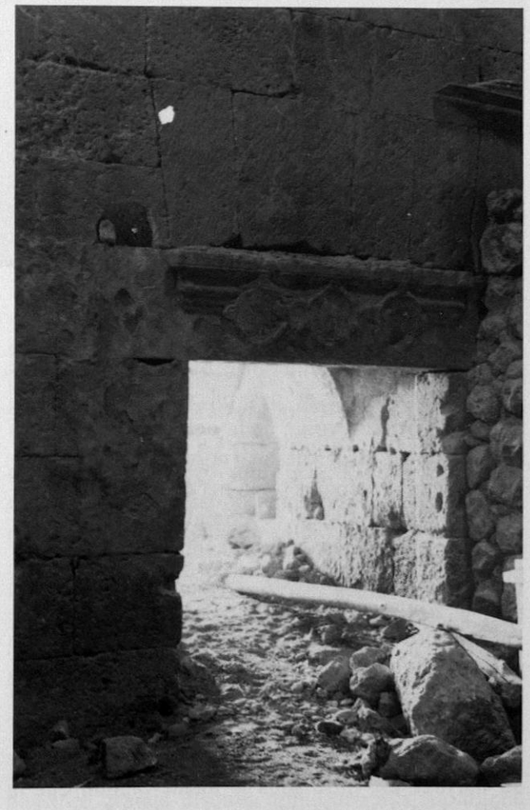
montants verticaux. La partie du linteau située au-dessus de l'ouverture est ornée d'une moulure en relief, légèrement trapézoïdale, qui simule un chambranle horizontal sur lequel sont appliqués de grands disques ornementaux. Le linteau de la porte extérieure (fig. 7) est très abîmé. Sa moulure est composée de deux rangs de denticules, d'un chapelet et d'une *cyma-recta* ornée d'une torsade et d'un rinceau de vigne stylisé. Les traces d'un disque apparaissent au milieu du linteau. Les linteaux des deux autres portes sont identiques (fig. 9) : au centre d'une moulure composée de deux bandeaux simples et d'une *cyma-recta* se trouvent trois grands disques décorés de motifs qui sont détruits sur la porte entre le narthex et la nef. Sur la porte du sanctuaire, qui porte l'inscription (cf. p. 49), on distingue encore, sous une couche de plâtre, les encadrements tressés et noués aux points cardinaux qui entourent les trois disques. Entre les disques prennent place deux grands nœuds auxquels sont suspendus trois pendeloques gravées d'ovales concentriques. Seul le grand disque de gauche conserve sa décoration en forme de « nœud de Salomon ».

Les arcs de décharge qui surmontent ces trois portes sont des arcs aplatis composés de cinq blocs verticaux dont les quatre extérieurs se déploient en éventail, diagonalement, contre deux assises horizontales du mur. Par contre, l'arc de décharge de la porte nord du narthex (fig. 4) est semi-circulaire.

B. Comparaison avec d'autres monuments.

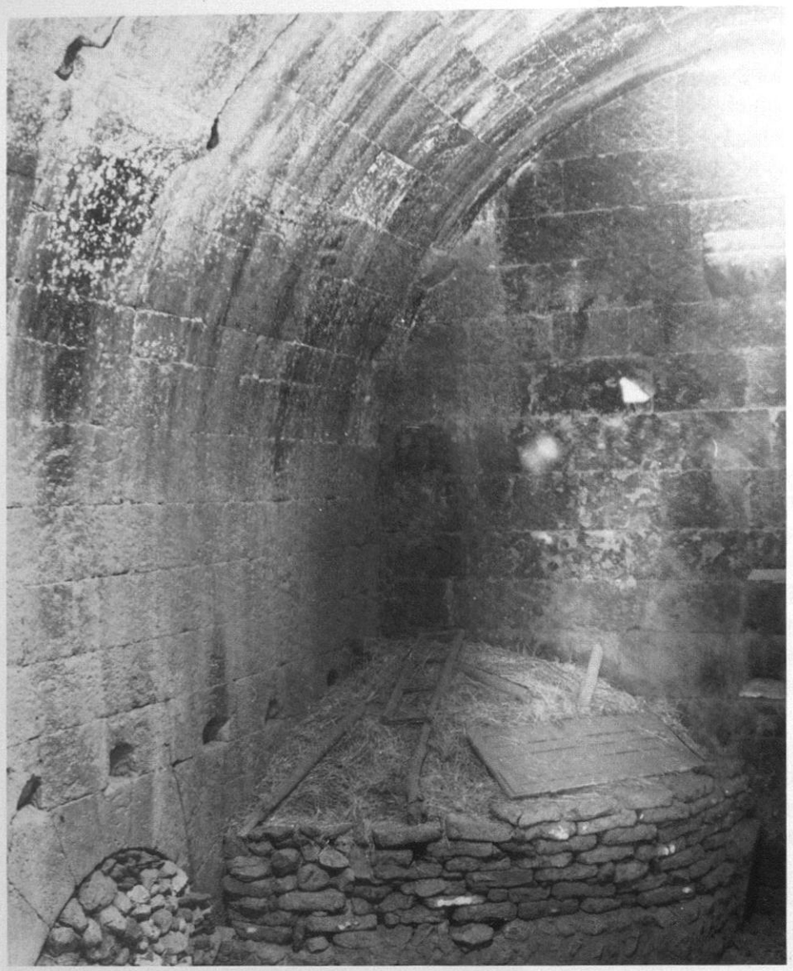
L'église la plus proche de celle d'Ambar quant à son plan, ses dimensions et sa maçonnerie se trouve à Ṣalaḥ dans le Ṭur ʿAbdin, au monastère de S. Jacques l'Ermite (Mar Ya ʿqub Ḥabisha), qui l'a fondé avant sa mort en 421. On la date soit du VIe, soit du IXe siècle[11]. Mais sa ressemblance avec l'église d'Ambar suggère que ces deux églises sont plus ou moins contemporaines. Une autre église « monastique », celle du monastère fondé en 397 près de Qarṭamin, également dans le Ṭur ʿAbdin, est datée par des sources historiques de 512, et nous la considérons contemporaine de Dara et d'Ambar[12]. Ces trois églises méritent une comparaison détaillée qui dépasserait les limites de cet article. Il suffit pour l'instant de noter ce qui concerne le plan et les voûtes. Les dimensions totales des églises d'Ambar (17,90 m sur 23,50 m) et de Ṣalaḥ (17,20 m sur 22 m) sont inférieures à celles de Qarṭamin (23 m sur 26,50 m)[13], et l'organisation de l'espace intérieur diffère aussi dans les trois cas. Les voûtes en berceau de ces trois églises





8. Ambar, l'oratoire (beth ṣlotha ?) *à l'angle sud-ouest de l'église, vu du sud.*

9. Ambar, l'église, intérieur de la nef, la porte du sanctuaire.



10. Ambar, l'église, angle nord-ouest de l'intérieur de la nef.

sont disposées de telle sorte que les voûtes plus petites du narthex et des pièces orientales renforcent la grande voûte de la nef. A Qarṭamin, les axes des voûtes orientales (nord-sud) sont parallèles à ceux des voûtes de la nef et du narthex, tandis qu'à Ambar (fig. 3) et à Ṣalaḥ les voûtes orientales sont d'axes est-ouest, et font par conséquent fonction de contreforts perpendiculaires à la grande voûte centrale.

Un autre détail concerne l'intégration des trois parties (sanctuaire, nef et narthex) dans les trois églises. Dans celle d'Ambar, le narthex est si haut qu'il a son propre pignon à côté de celui de la nef (fig. 4), tandis qu'à Ṣalaḥ et à Qarṭamin la voûte du narthex est mise sous le même pignon que la nef[14]. A Ṣalaḥ cette intégration du bâtiment se manifeste aussi dans la composition de la façade sud et dans l'emploi harmonieux de la sculpture[15]. D'autres points devraient être considérés dans une étude générale des églises «monastiques», notamment : les narthex-portiques à Ṣalaḥ et à Qarṭamin par rapport au narthex fermé de Ambar[16]; les structures auxiliaires des trois monuments[17]; les détails de plan (emplacement des entrées[18], forme des absides[19], etc.), de construction (par exemple les portes[20]), et de décoration (à Ṣalaḥ nous trouvons une sculpture homogène et raffinée[21], à Qarṭamin la sculpture est remplacée par la mosaïque et le marbre[22]). Un examen plus étendu des différences et des similitudes de ces trois bâtiments (datant respectivement d'après 421, de 507 environ et de 512) pourrait jeter quelque lumière sur le développement du type «monastique», mais nous sommes persuadée que d'autres églises de la même époque dans la région attendent d'être découvertes et fourniraient de nouveaux points d'appui[23].

Nous avons suggéré (p. 52), malgré quelques doutes sur sa forme originale, que l'abside située à l'angle sud-ouest de l'église (fig. 8) pourrait être considérée comme le plus ancien exemple de l'oratoire appelé *beth ṣlotha* («maison de la prière») que l'on rencontre dans la cour sud des églises du Ṭur ʿAbdin, et qui est souvent orné d'une grande croix en relief sur sa conque (voir plus bas, p. 60). Normalement, ces absides sont du côté est de la cour et non à l'ouest comme à Ambar ; elles appartiennent à des églises «paroissiales» et non «monastiques» comme celle d'Ambar. Une autre exception à cette dernière règle est pourtant fournie par l'oratoire placé au sud de l'église «monastique» du monastère de Deir Ṣaliba ; cet oratoire est sûrement postérieur à la fondation du monastère par Mar Aḥa (mort en 556), puisque sa sculpture est presqu'identique à celle des églises du VIIe siècle[24]. L'oratoire de Heshterek pourrait être daté de 772, et celui de Kefr Zeh est de 935/6, ce qui indique la continuité de ces aménagements[25]. H. Pognon écrit qu'à son époque ils étaient utilisés pour la messe en été, mais il signale aussi la possibilité d'une fonction funéraire, à cause de l'abondance des inscriptions commémoratives médiévales sur les murs de la *beth ṣlotha* de Heshterek. De plus, il a vu des traces de tombes au-dessous de cet oratoire[26]. La ressemblance des façades des *beth ṣlotha* et de celles des tombeaux paléochrétiens creusés dans les carrières à l'ouest de Dara confirmerait cette observation[27]. A Ambar, cependant, nous n'avons aucune indication sur la fonction de l'abside sud-ouest.

Quoique l'église d'Ambar soit décorée simplement, sa construction solide montre la compétence et certains traits de l'architecture romaine qui se rencontrent en d'autres endroits de Mésopotamie du Nord. Par exemple, il n'est pas nécessaire d'invoquer une influence orientale pour expliquer la présence de voûtes en berceau dans cette région, même si de telles voûtes sont rares dans l'architecture rurale de Syrie du Nord. On reconnaît les mêmes formes et techniques de construction dans les voûtes de Dara et de Rusafa, quoique leurs portées (3 à 5 m environ)[28] soient bien inférieures à celles des grandes voûtes de Qarṭamin (10,70 m), Ambar (7,05 m) et Ṣalaḥ (6,90 m). Les voûtes en berceau (construites soit en béton, soit en brique, soit en pierre, et ayant des portées énormes) faisaient partie de l'architecture romaine depuis des siècles[29]. Nous pouvons mentionner aussi, à propos des arcs gradués dans les voûtes de ces trois églises, ceux du «Temple de Diane» à Nîmes[30]. Romain également est le système de cintrage (constaté, par exemple, au Pont du Gard[31]) que nous avons observé à Ambar, avec ses bossages sur l'intrados des voussoirs des arcs en saillie de la voûte (voir p. 52 et fig. 10). On les rencontre à Dara[32] et en plusieurs endroits de Mésopotamie du Nord : à Qarṭamin dans l'église et l'octogone[33], à Ṣalaḥ dans deux bâtiments[34], à Deir Zaʿfaran dans l'église et la chapelle funéraire, à Silvan (Martyropolis, Mayafarqin) dans l'église de la Vierge[35], et à Rusafa dans les murailles de l'enceinte[36]. La plupart de ces sites ont été fortifiés par Anastase ou Justinien[37]. Bien qu'utilisé sur le *tetrapylon* (200 environ) de Laodicée (Latakiya)[38] en Syrie côtière, ce système est resté inconnu à l'intérieur de la Syrie. H.C. Butler a noté sa présence, inexplicable selon lui, sur l'arc triomphal de la chapelle de Burdj Haidar, à moins de 6 km de Qalʿat Seman[39]. Une autre technique de toiture romaine apparaît à la naissance de la voûte du bâtiment ruiné situé au pied du *tell* d'Ambar[40], ainsi que dans la construction identique des plafonds des passages latéraux supérieurs de la grande citerne de Dara[41]. La même méthode de soutien peut être observée sous le plafond plat, en grandes pierres de taille, de la chapelle funéraire de Deir Zaʿfaran[42].

L'arc aplati des arcs de décharge qui surmontent les trois portes à Ambar (fig. 7 et 9) est aussi connu dans l'architecture romaine depuis le 1er siècle de notre ère[43]. Nous le retrouvons comme arc de décharge en Mésopotamie du Nord à Urfa (Édesse) dans la cour de la Grande Mosquée, et à Ṣalaḥ[44]. Les arcs aplatis, utilisés comme arcs de décharge ou comme linteaux, apparaissent à Dara dans un portail monumental[45], de même qu'à Rusafa[46], à Qalʿat Seman[47], à Burdj Haidar[48], et, à une époque plus ancienne, à Baalbek et à Palmyre[49]. L'autre type d'arc de décharge trouvé à Ambar (fig. 4) et à Dara[50] est semi-circulaire et rappelle l'arc de décharge en fer à cheval qui existait déjà en Mésopotamie du Nord lorsqu'ont été construits le baptistère de Nisibe (359) et la basilique dé Silvan (Martyropolis) (410-420)[51].

Le type du linteau monolithe d'Ambar, avec décoration «trapézoïdale» (fig. 7 et 9, et p. 53), n'est connu en Mésopotamie du Nord qu'à Dara, où il couronne deux portails dans un complexe proche du grenier[52]. Ce type de linteau pourrait indiquer la présence d'ouvriers venus de Syrie, où il est bien connu depuis le IVe siècle dans l'architecture domestique, par exemple à Kerratin (444, 477/8) ainsi que dans des églises, comme celles de Dar Kita (462), Hirbet il Hatib (473/4), et, à une date exactement contemporaine de Dara, Hirbet Hasan (507)[53]. Ces derniers linteaux ont aussi de grands disques appliqués aux moulures. En général, ce genre de disque est moins commun sur les portes de Mésopotamie du Nord, quoiqu'on le trouve sur l'archivolte des arcs triomphaux. Malheureusement, les disques de Dara et d'Ambar, à une exception près, sont trop abîmés pour

qu'on puisse déchiffrer leurs ornements. Le seul exemple bien conservé, le « nœud de Salomon » d'Ambar (fig. 9), apparaît aussi dans l'église du ve siècle de Kfer, en Syrie du Nord[54].

On peut faire aussi une comparaison avec la sculpture syrienne à propos des doubles rangs de denticules de la porte occidentale d'Ambar (fig. 7). Cette variante de la denticule classique, qui survit dans les églises tardives du Ṭur ʿAbdin[55], se trouve également dans les monuments plus ou moins contemporains d'Ambar : à Deir Zebina (peut-être le monastère de Zebinus reconstruit par Justinien)[56] et à Ṣalaḥ[57]. Dans l'église n° 1 de Halebiya (Zenobia), nous trouvons trois rangs de denticules[58]. D'un intérêt plus immédiat pour notre enquête est le fragment d'une corniche de Qal ʿat Seman, ornée d'un double rang de denticules et d'une torsade, combinaison que nous avons rencontrée sur la porte d'Ambar. Il reste à déterminer si ces doubles denticules sont d'origine syrienne ou mésopotamienne.

C. Les relations entre Ambar et Dara.

En raison de sa proximité, Ambar peut être considéré comme appartenant à la ville de Dara, supposition confirmée par la comparaison des monuments de ces deux sites. L'histoire de Dara, qui est bien documentée, se limite en fait au vi^e^ siècle. A partir des données des sources[59], nous supposons trois phases de construction à Dara : 1) Les bâtiments essentiels de la ville, entre 505 et 507[60] ; 2) Les églises, le *xenodocheion*, les logements privés et bains publics, entre 507 et 518[61] (Dara fut élevée, entre 512 et 518, au rang de métropole en tant que capitale de la nouvelle province de Mésopotamie du Sud[62]) ; 3) De nouvelles fortifications en 532 environ[63].

Quoique souvent décrite par les voyageurs européens, Dara n'a fait l'objet, jusqu'à présent, que d'un seul relevé illustré, celui de Conrad Preusser (1911), qui comprend seulement trois bâtiments parmi les restes considérables de l'intérieur de la ville[64]. Aujourd'hui, il n'est pas facile d'identifier sur place les deux églises signalées par les textes (Saint-Bartholomée et la cathédrale : μεγάλη ἐκκλησία)[65], lacune qui sera, sans doute, comblée par une enquête plus poussée. L'attention est attirée par le quartier sud-ouest de la ville, où l'on remarque des pans de murs près d'une cuve baptismale monolithe (2,40 m sur 2 m), une crypte, et un pavement en *opus sectile*[66]. Tout près sont éparpillés de nombreux fragments de corniches et de chapiteaux, qui évoquent la décoration des églises mésopotamiennes. On a suggéré que ces éléments de sculpture appartenaient à une basilique qui se dressait au-dessus de la plus grande citerne de la ville[67]. En attendant un nouveau relevé de Dara, et la découverte d'une de ses églises, l'église d'Ambar prend une importance nouvelle.

Ambar est situé sur un des nombreux *tells* qui parsèment la plaine mésopotamienne (fig. 2)[68]. A cause de sa position élevée et affranchie de l'escarpement du Ṭur ʿAbdin, Ambar aurait dû servir de point de surveillance vers le sud-est, c'est-à-dire en direction de la frontière, qu'on a localisée près de Sercekhan (Sargathon), sur la route de Nisibe[69], aussi bien que vers le nord-ouest, en direction de Marde, point fortifié le plus élevé sur la face sud du Ṭur ʿAbdin, qui est hors de vue de Dara même. La deuxième fonction qu'Ambar aurait pu remplir concerne le fleuve de Dara. Ce fleuve, qui jaillit au village de Kordis (Procope, *De aed.*, II, II, 2), traverse la ville même et coule devant Ambar, était essentiel à la vie de Dara[70]. Toutefois, selon Procope, il posait aussi des problèmes puisque, « ... en serpentant tout près à travers la plaine... il rendait la ville facile à assiéger ; car, grâce à cette abondante provision d'eau, il n'était pas difficile à l'ennemi de s'y installer » (*De aed.*, II, II, 7). Pour remédier à cette situation, on creusa avant 530 un grand fossé juste à l'intérieur des murailles sud de Dara, pour diriger le fleuve sous terre au moment d'une attaque ennemie. Par cet expédient, une armée campée au sud de la ville aurait été privée d'eau (*De aed.*, II, II, 10-21). On peut donc supposer qu'Ambar était aussi un point de surveillance sur cette partie sud du fleuve, entre 505 et 530, avant que le grand fossé ait été creusé.

Aux ve et vi^e^ siècles, les forteresses, grandes et petites, étaient normalement pourvues d'églises. A part les vestiges situés au pied du *tell*, nous n'avons pas vu à Ambar d'autres constructions anciennes (citernes, murailles, etc.) qu'une exploration plus attentive pourrait y découvrir. Nous croyons néanmoins qu'il s'agit d'une installation militaire destinée à une petite garnison. Puisqu'au vi^e^ siècle cet endroit était très exposé à l'ennemi, il est invraisemblable qu'il ait été occupé par un monastère : un tel usage ne se conçoit qu'à une époque plus tardive. D'ailleurs, les deux monastères mentionnés par les sources à propos de Dara ne devaient pas être situés à Ambar[71].

D. Conclusion.

Nous avons observé que dans les domaines de la technique de construction et de la sculpture l'église d'Ambar offre une ressemblance étroite

11. Mar Abraham, l'église, façade sud.

avec les bâtiments de Dara. Pour des raisons historiques, nous avons proposé pour l'église une date entre 507 et 530. L'apparition fréquente à Ambar et Dara d'éléments syriens, surtout de ceux qu'on retrouve à Qal ʿat Seman, suggère que parmi les ouvriers appelés par Anastase « de l'est à l'ouest » en 505 se trouvait une équipe ayant travaillé sur ce grand chantier jusqu'en 491 environ. Quant au plan, nous croyons que l'église « monastique » d'Ambar était en réalité une église paroissiale.

II LE MONASTÈRE D'ABRAHAM DE KASHKAR.

Le monastère d'Abraham de Kashkar, aujourd'hui abandonné et connu sous le nom de Mar Ibrahim, se trouve à 30 km environ au nord-est de Nusaybin (Nisibe), près d'une route nord-sud qui relie les routes Midyat-Cizre et Nusaybin-Cizre (fig. 1). Comme Dara, il s'élève sur l'escarpement méridional du plateau du Ṭur ʿAbdin, mais à une altitude plus élevée, d'où l'on jouit d'un vaste panorama sur la plaine mésopotamienne. Quand on se dirige au sud vers le monastère, on remarque que le plateau s'élève en crête à partir de Badibe avant de redescendre vers la plaine. Il est possible que cette crête ait formé la barrière naturelle séparant les territoires romain et perse du ive au viie siècle. C'est sur le versant sud de cette crête qu'ont été fondés les monastères nestoriens dépendant du grand centre chrétien de Nisibe[72]. Parmi eux, le monastère fondé par Abraham de Kashkar au vi^e^ siècle tenait une place importante.

La vie d'Abraham (mort en 588) nous est connue par des sources variées[73]. Il est né dans la région de Kashkar en Perse ; après une jeunesse passée à Nisibe, il a travaillé comme missionnaire à Hira, d'où il est ensuite allé en Égypte, au Sinaï et en Palestine. Puis, il est revenu s'installer dans la fameuse école de Nisibe, et s'est enfin retiré dans un grotte à Modra, au Mont Izla, où il a fondé son monastère. Pour cet établissement, connu parmi les nestoriens sous le nom de « Grand Monastère », ont été composés en Juin 571 douze canons. A en juger par le canon 8 qui concerne l'arrivée des moines dans leur église (*idta)* le dimanche, cette église, dont la construction est attribuée à Abraham dans le *Livre de la Chasteté*, était déjà terminée. Dans l'introduction aux canons, les auteurs disent : « (Nous) nous sommes fatigués en creusant les grottes et en construisant les cellules (*korhe)* pour y habiter » ; les cellules en question se trouvaient sans doute dans les falaises autour de l'église[74]. Les canons rédigés en 588 par le succes-

ques fragments qui faisaient partie autrefois de la décoration se trouvent encore dans l'abside, soit *in situ,* soit remployés. L'élément le plus important est la série de dix petits piédestaux (fig. 16) notée par W. Hinrichs et comparée par G. Bell à la série de Ḥaḥ[84]. Ces piédestaux, qui supportaient des colonnes, sont encore *in situ* au pied du mur absidial, entre les portes latérales. Ils se dressent sur un stylobate (hauteur : 0,08 m), et sont distants les uns des autres de 0,43 m. Leur hauteur est de 0,66 m ; leurs sommets et leurs bases sont carrés, de 0,42 m de côté. Ils sont en forme d'autels, avec un profil simple. Les bases des colonnes, composées de deux tores gradués, reposent sur les piédestaux. Six petites conques en cul-de-four se trouvent actuellement dans l'abside. Quatre sont remployées dans la grande conque reconstruite (fig. 13). Les deux autres, qui mesurent 0,85 m sur 0,50 m environ, sont toujours en place au-dessus des portes latérales (fig. 14). Deux des chapiteaux qui ont probablement soutenu ces petites conques ont été préservés. Le premier (fig. 19), de 0,43 m de hauteur et 0,40 m de largeur au sommet, est remployé dans une nouvelle niche de la nef et a été photographié par W. Hinrichs[85]. Le second a été transporté ces dernières années au monastère de Qarṭamin (fig. 20 et 21). La décoration de ces chapiteaux, insolite pour la région, est à peu près la même : au-dessus d'un rang d'acanthes, très bien taillé, volent de grands anges nus qui tiennent dans leurs mains des *imagines clipeatae,* l'une d'un homme barbu en buste, l'autre d'une croix ; derrière l'ange de gauche du chapiteau de Qarṭamin se trouve un canard. Un autre élément qui figurait peut-être dans la série des niches est un fragment d'archivolte ornée qui est remployé lui aussi dans la niche moderne de la nef (fig. 23). Puisque ses proportions (hauteur actuelle 0,27 m, profondeur 0,56 m) correspondant à celles des conques en cul-de-four, chapiteaux et piédestaux, elle était peut-être placée devant l'une des petites conques.

La colonnade aux niches de Mar Abraham représente un type de décoration appliquée, hérité de l'architecture hellénistique, qui était répandu dans les églises des Ve et VIe siècles à l'extérieur aussi bien qu'à l'intérieur des absides. A l'extérieur ces colonnades sont connues surtout en Syrie du Nord : à Séleucie de Piérie (459 environ)[86] ; Qalb-Loseh (440-460)[87] ; Qal ʿat Seman (459-491)[88] ; Basufan (491/2)[89] ; Arshin[90] ; Bankusa[91] ; Turmanin[92] et Palmyre[93]. Dans cette position, ces colonnades rappellent les solides contreforts qui entourent les absides des églises à Sainte-Thècle de Meriamlik (480 environ)[94], à Abu Menas (maintenant attribuée à la période 470-490)[95], à Nikopolis (avant 516, et 527-550)[96] et à Philippes (540 environ)[97]. En revanche, les colonnades appliquées à l'intérieur de l'abside ne sont pas connues en Syrie. Un exemple lointain se trouve à la basilique près de Corinthe (450-460 environ), où les niches formaient des sièges qui remplaçaient le *synthronon*[98], et un autre, beaucoup plus proche, mais postérieur, à Ḥaḥ. Parmi les monuments contemporains de Mar Abraham, on peut citer des exemples en Égypte et en Afrique du Nord, dans les églises, construites ou refaites au VIe siècle, à Sohag, Dendera, Abu Hennis[99], et à Dar el Kous, Dar el Ksar, Haïdra, Tametfoust et Announas[100]. Il faut noter, cependant, que la composition du décor copte diffère, en général, de celle de Mar Abraham en ce que les colonnes y sont moins intégrées aux niches. Les colonnades, souvent à deux rangs, y donnent l'impression de se détacher du mur au lieu d'en faire partie. Aussi sont-elles relativement grandes par rapport aux niches qui deviennent des éléments distincts, isolés dans les murs. En revanche, la méthode de construction des colonnades appliquées de Qal ʿat Seman[101], par exemple, est plus proche de celle employée dans notre église. Par conséquent, il n'est pas nécessaire de chercher ici une influence égyptienne, même si Mar Abraham lui-même a passé quelque temps parmi les moines d'Égypte.

Parmi les blocs remployés dans la reconstruction de l'abside, on note deux fragments d'une grande croix en relief qui, à l'origine, remplissait l'intérieur de la conque. Il ne reste de cette croix que le croisement des bras décorés de quatre palmettes (fig. 13) et l'extrémité du pied orné de boules entre lesquelles prend place le tronçon d'un poteau qui était probablement fixé sur une base (fig. 14). De telles croix sont très répandues au Ṭur ʿAbdin (cf. plus haut, p. 55). L'exemple le plus ancien pourrait être à Mar Sovo de Ḥaḥ, daté de 520-530 environ. D'autres croix datées se trouvent dans l'église de Mar Syméon à Ḥabsenas (700-734) et dans la *beth ṣlotha* à Kefr Zeh (935/6). Les croix des églises d'Arnas, Kefr Zeh et de la Vierge à Ḥaḥ (cf. notes 81 et 83) et celle de la *beth ṣlotha* de Deir Ṣaliba (cf. note 24) sont attribuées à la deuxième moitié du VIIe siècle. Celles des *beth ṣlotha* des églises de Mar Sovo à Ḥaḥ et Mar Dodo à Ba Sebrina ne sont pas datées[101a]. A l'exception de la plus ancienne (520-530) et de la plus récente (935/6), toutes ces croix ont une paire de boules aux extrémités de leurs bras et reposent sur de petites bases en gradins. De plus, les quatre palmettes stylisées au croisement des bras de la croix dans les églises de Kefr Zeh, Ḥabsenas, et de la Vierge à Ḥaḥ peuvent être considérées comme

14. Mar Abraham, l'église, l'abside avec l'extrémité de la grande croix et une conque en cul-de-four.

15. Mar Abraham, l'église, mur nord du narthex montrant la maçonnerie originale.

16. Mar Abraham, l'église, l'abside avec des piédestaux in situ.

des variations tardives des palmettes, placées en sens contraire, de Mar Abraham. Nous avons noté ailleurs que les grandes croix en relief sont connues en Thrace, en Lycie et en Cappadoce[102]. L'exemple de Mar Abraham prouve qu'elles ornaient les absides de la Mésopotamie nestorienne aussi bien que de la Mésopotamie monophysite byzantine.

Les chapelles orientales au nord et au sud du sanctuaire, qui mesurent respectivement 3,35 m sur 3,75 m et 3,50 m sur 3,75 m, sont accessibles depuis l'abside et la nef par des portes étroites; celle qui faisait communiquer la nef et la chapelle nord est à moitié murée, de façon à former une fenêtre (fig. 13). Deux autres portes murées, dans les murs ouest de chacune de ces pièces, donnaient autrefois accès à d'autres pièces, celle du sud s'ouvrant sur le narthex. En outre, la chapelle sud comporte dans son mur nord une porte très étroite menant dans une crypte où nous ne sommes pas descendus. Les deux chapelles sont voûtées en berceau, en pierre de taille. Contre leurs murs adossés au sanctuaire prennent place des arcs, eux aussi en pierre de taille, qui ne sont pas liés aux murs, et qui se composent de blocs beaucoup plus petits (0,18 m de hauteur) que ceux des murs (0,50 m).

2. La nef.

La nef (16,20 m sur 5,92 m) est un simple rectangle avec une seule porte d'entrée au sud qui donne sur le narthex, et deux portes étroites (dont une est murée) conduisant aux chapelles qui flanquent le sanctuaire. W. Hinrichs a remarqué que cette salle est aussi haute que large[103] (fig. 13). Sa voûte en berceau est probablement récente. Nous avons déjà noté (p. 58) son axe déplacé vers le nord et les modifications apportées au mur sud. Malgré ces importantes restaurations, on voit ici et là quelques traces de l'architecture originale de la nef. On peut notamment affirmer qu'elle avait des arcades construites contre les murs latéraux, trait typique de l'église « paroissiale ». Ces arcades manquent aux églises voisines (refaites au XIIIe siècle) des monastères de Mar Awgen et de Mar Yoḥannan, et leur présence à Mar Abraham a échappé à l'attention de W. Hinrichs[104]. Les piliers de ces arcades sont visibles à l'entrée sud (fig. 17) et dans les murs latéraux près du sanctuaire (fig. 13). A l'angle nord-est de la nef, on peut distinguer trois côtés d'un pilier et mesurer ses dimensions (1,30 m sur 0,67 m). Contre sa face ouest est construite la niche moderne qui incorpore le chapiteau et le fragment de l'archivolte (fig. 19 et 23) dont nous avons parlé. Le pilier sud-est, au contraire, est presqu'entièrement masqué par le gros mur sud, mais son arc, qui part en face de l'entrée de la chapelle sud-est, se voit nettement. L'aspect des arcades est très net à la porte sud de la nef, au fond du nouveau mur (fig. 17). La maçonnerie de pierre de taille est encore visible sur l'intrados de l'arc, ainsi que les impostes profilées de deux piliers, distants de 1,50 m. Normalement, les piliers des églises « paroissiales » sont disposés de sorte que les deux à l'ouest de la nef sont plaqués contre le mur ouest, tandis qu'à l'est un espace reste libre entre les piliers et le mur oriental de la nef[105]. Nous pensons que cet espace permettait d'incorporer dans les limites resserées du plan à nef unique les entrées des chapelles latérales. En tenant compte des dimensions que nous avons pu mesurer, on peut restituer deux séries d'arcades ayant chacune six ou sept piliers. Le nombre exact pourrait être connu par un sondage dans le mur sud, où se trouve une série d'arcades complète.

L'élévation de la nef présente plusieurs problèmes. D'abord, le nombre des fenêtres originales est impossible à déterminer. Quatre fenêtres murées sont visibles sur la façade sud, et une dans la façade ouest, au-dessus de la corniche (fig. 11); une autre fenêtre se trouve au-dessus de l'abside (fig. 13). En général, il n'y a pas de fenêtres dans le mur nord des églises « paroissiales ». Un demi-arc de fonction inconnue se voit cependant au-dessus de l'arc oriental dans le mur nord de la nef, et pourrait marquer une fenêtre.

Un autre problème concerne le toit et la partie haute des murs qui le supportaient. Dans les murs latéraux de la nef sont encastrés à trois niveaux deux types de corniches et deux types de consoles. Au niveau le plus haut, qui ne se voit qu'au mur nord (fig. 13), dix consoles à denticules sont placées, en paires et séparément, entre les blocs d'une corniche à *cyma-recta*. Chacune des deux paires de consoles est flanquée de deux consoles séparées. Au niveau intermédiaire, qui correspond au centre du petit demi-arc supérieur du mur nord, se trouvent deux consoles lisses, placées chacune directement au-dessous d'une des deux paires de consoles supérieures. Le niveau inférieur n'est visible qu'au mur sud, au-dessus de la porte du narthex (fig. 17). A cet endroit, on aperçoit une corniche à denticules qui est certainement à sa place originale. Le niveau de cette corniche au sud correspond, semble-t-il, à la base du petit demi-arc du mur nord, et donc à deux assises environ au-desous des consoles inférieures.

Bien que tous ces éléments ne permettent pas une restitution complète, ils indiquent qu'à l'ori-

17. Mar Abraham, porte sud du narthex.

gine les murs supportaient un toit en charpente au lieu d'une voûte en berceau. Les deux types de consoles placés dans la partie supérieure des murs de notre église pourraient être les vestiges d'un système ressemblant aux encorbellements à colonnettes qui soutiennent le toit de la nef dans les églises de Syrie du Nord qui ont justement des colonnades appliquées à l'extérieur des absides, c'est-à-dire les églises de Qalb Loseh[106], Qal ʿat Seman[107], Turmanin[108], et Rusafa[109] (seule exception qui n'ait pas de colonnade absidiale). Il subsiste pourtant un fait gênant : des poutres horizontales reposant sur les consoles supérieures actuelles auraient coupé le sommet de l'abside, qui est plus haute. Laissons de côté pour l'instant les problèmes que posent les corniches et les consoles, car leur solution exige une étude sur place, et concluons simplement que les éléments architecturaux visibles témoignant en faveur d'une église à nef unique comportant des arcades latérales contre les murs nord et sud, et couverte d'un toit de bois soutenu par un système d'encorbellement dont la forme ne peut être précisée à l'heure actuelle.

Les études consacrées à l'église dite « paroissiale », dont les exemples classiques sont les églises d'Arnas et de Kefr Zeh (VIIe siècle), ont surtout traité des arcades et de la toiture. Ce genre d'église serait apparu à une date indéterminée, quand une voûte en maçonnerie a remplacé le toit de bois des églises à nef unique[110]. Cette dernière catégorie, très répandue en Syrie pendant la période paléochrétienne, pénétra en Mésopotamie, selon F.W. Deichmann et U. Peschlow, pour être plus tard adaptée à recevoir une voûte en maçonnerie. Ces deux auteurs citent l'exemple de Kale-i-Zerzevan, au nord de Mardin[111]. Nous avons proposé ailleurs que les églises « paroissiales » du Ṭur ʿAbdin avaient, dès l'origine, des arcades latérales pour soutenir un lourd toit en chêne local, et que ce dernier fut, par la suite, remplacé par une voûte[112]. Deux monuments, négligés jusqu'à présent, viennent à l'appui de notre hypothèse : un petit bâtiment de Ḥaḥ et Mar Abraham. L'un et l'autre avaient une toiture en bois et des arcades latérales qui sont sûrement originales dans le premier cas et probablement dans le second[113]. La question qui reste à résoudre à Mar Abraham est de savoir si les arcades sont contemporaines des consoles et, par conséquent, du toit primitif.

B. La sculpture de l'église.

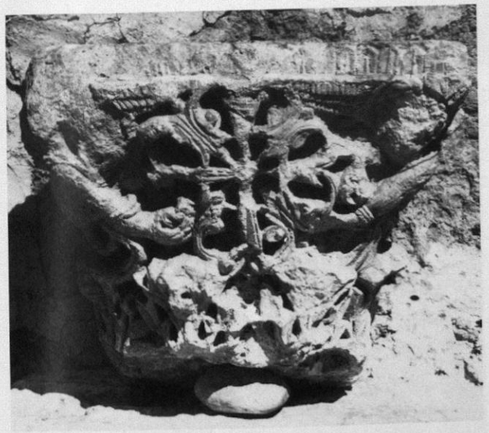
Les restes de la sculpture de l'église de Mar Abraham, quoiqu'abîmés, donnent une idée de la richesse de sa décoration originale : 4 chapiteaux, 2 archivoltes ornées, 2 chambranles décorés, 12 consoles, 6 conques en cul-de-four, 10 piédestaux, une grande croix en relief, ansi que des impostes, corniches et bordures moulurées. Toute cette sculpture est, en général, d'une haute qualité, sauf les piédestaux et les petites conques, qui sont assez frustres. Nous allons examiner brièvement les plus importants de ces éléments sculptés, c'est-à-dire les chapiteaux, les archivoltes et les chambranles.

Deux chapiteaux à acanthes, fragmentaires, sont encore en place aux coins de l'abside (fig 13), et il nous reste deux chapiteaux à figures (fig. 19 - 21) qui supportaient probablement les petites conques de la colonnade absidiale (cf. plus haut, p. 60). Le chapiteau au nord de l'abside ne garde que le coin supérieur gauche de sa face ouest (fig. 22), tandis qu'au sud de l'abside, on n'aperçoit qu'une partie de la face nord du chapiteau (fig. 18). Ce dernier montre que ces deux chapiteaux avaient deux rangs d'acanthes. Des acanthes identiques occupent aussi la zone inférieure des deux chapiteaux plus petits. Ces acanthes ressemblent à celles des chapiteaux répandus dans la Mésopotamie du Nord, mais se distinguent de ceux de Dara, Deir Zaʿfaran ou Rusafa par quelques détails[114] : alors que ces derniers ont des feuilles touffues et profondément creusées, les chapiteaux de Mar Abraham ont des feuilles qui sont aussi naturelles mais sont taillées à jour, comme de la dentelle. Sur les deux chapiteaux à figures (fig. 19 – 21), le style raffiné des feuilles s'oppose au style plus grossier des ailes des anges et de l'ornement des abaques. L'exécution des anges est intermédiaire, tandis que le buste qui occupe le médaillon paraît assez soigné. Même si les chapiteaux à figures humaines sont assez nombreux à l'époque romaine, l'art chrétien préférait les animaux et les oiseaux. Même dans le domaine copte, où le motif de la paire d'Eros ou d'anges supportant un médaillon était très populaire, on le trouve rarement sur les chapiteaux[115]. En revanche, les chapiteaux à figures (anges, scènes narratives, etc.) se rencontrent près d'Antioche dans la cathédrale de Séleucie de Piérie (525 environ)[116] et au monastère de Saint-Syméon-le-Jeune (541-551)[117], ainsi qu'à Constantinople[118] et ailleurs[119].

L'archivolte de l'abside est trop abîmée pour qu'on puisse distinguer nettement tous les motifs qui la décorent. La partie la mieux conservée se trouve juste au-dessus du chapiteau nord (fig 22). On y voit, de bas en haut : une *cyma-recta* taillée avec des palmettes et un petit guillochage ; une frise de palmettes adossées deux à deux ; un filet ; un astragale taillé en tronc de palmier ; une *cyma-*

18. Mar Abraham, le chapiteau à l'angle sud de l'abside.

19. Mar Abraham, le chapiteau remployé dans la nef.



20. Mar Abraham, la façade du chapiteau actuellement à Qarṭamin.

21. Mar Abraham, le côté droit du chapiteau actuellement à Quarṭamin.

10. Par contre, les textes des Ps. 117,20 et 120,8 se trouvent sur les linteaux en Syrie, à Mou ʿallaq, Homs et Salamias : IGLS, 271, 2204, 2235, 2516, 2524, 2537.

11. Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, p. 147 (avec bibliographie), pl. 232-248, fig. 25 (plan de l'église) ; une coupe se trouve dans C. Preusser, *Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit,* Leipzig, 1911, pl. 44.

12. Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, p. 137 (avec bibliographie), pl. 207-218, fig. 19 (plan de l'église) ; une coupe se trouve dans C. Preusser, *Baudenkmäler,* pl. 42.

13. Les dimensions de Ṣalaḥ et de Qarṭamin données ici sont celles de G. Bell, conservées dans ses cahiers déposés à la Royal Geographical Society, à Londres.

14. Voir les coupes de Preusser, *ibid.,* pl. 42, 44, et les photographies de Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, pl. 215, 234. Il faut noter que le sommet des voûtes de Ṣalaḥ et Qarṭamin est en brique, *ibid.,* pp. 11, 33, pl. 242-243.

15. Par exemple, sur la façade sud la corniche à denticules définit et réunit en même temps, dans un plan symétrique, les parties ouest, est et centrale.

16. *Ibid.,* pl. 213 et 233, et ici, pl. 4.

17. A Ṣalaḥ il y a des vestiges de constructions au coin sud-est de l'église, ainsi que d'un portique qui part de sa façade occidentale. A Qarṭamin il y a deux pièces du côté nord. Cf. *ibid.,* fig. 19 et pl. 243.

18. A Ṣalaḥ et Qarṭamin il y avait, paraît-il, une entrée dans la façade sud du sanctuaire (*ibid.,* pl. 236) ; E.J.W. Hawkins et M.C. Mundell, *The Mosaics of the Monastery of Mar Samuel, Mar Simeon and Mar Gabriel, near Kartmin, with a Note on the Greek Inscription, by Cyril Mango,* dans DOP, 27, 1973, fig. 4.

19. A Ṣalaḥ l'abside est, comme à Ambar, en saillie et polygonale ; celle de Qarṭamin est inscrite.

20. A Ṣalaḥ il y a des arcs de décharge semi-circulaires et aplatis : Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, pl. 235-236 et *infra* p. 9.

21. *Ibid.,* pl. 232, 234-236, 239, 241, 243, 245-247 ; cf. aussi M. Mundell-Mango, *The Continuity of the Classical Tradition in the Art and Architecture of Northern Mesopotamia,* dans *East of Byzantium : Syria and Armenia in the Formative Period,* Washington, D.C., sous presse, , fig. 10, 17.3, 27, 31.

22. Hawkins, Mundell et Mango, *Mosaics,* fig. 7 sq. (mosaïque avec inscription grecque) et fig. 47-49 (pavement en *opus sectile*) ; pp. 282, 291 (mention du revêtement de marbre).

23. Les autres églises « monastiques » du Ṭur ʿAbdin comprennent Mar Abai à Killith (Pognon, *Inscriptions,* p. 186), Deir Ṣaliba, Mar Ibrahim à Midyat, Mar Malko, et, à taille réduite, Mar Lazarus à Ḥabsenas, et la Théotokos (740) et Marie Madeleine à Ḥah (Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, respectivement pp. 131, 131, 140, 110, 115, 117 ; fig. 23, 24). Proches géographiquement sont Mar Cyriaque au nord du Tigre (*ibid.,* p. 135, fig. 54), et Mar Ya ʿqub à Kaishum (815-845) à l'ouest de l'Euphrate. Cf. S. Guyer, *Surp Hagop (Djinndeirmene), eine Klosterruine der Kommagene,* dans *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 35, 1912, pp. 498-508, fig. 1-2, 10. G. Bell a cherché le prototype ultime de l'église « monastique » dans les palais et temples babyloniens (Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, p. 56), et l'on peut retracer la survivance de leurs salles transversales dans les temples hellénistiques et romains en Syrie et en Mésopotamie : cf. A. Boethius et J.B. Ward-Perkins, *Etruscan and Roman Architecture,* Londres, 1970, pp. 434, 449.

24. Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, p. 131, pl. 185-187.

25. *Ibid.,* pp. 118, 121, pl. 151, 156.

26. Pognon, *Inscriptions,* p. 191.

27. Mundell-Mango dans Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, p. X.

28. Preusser, *Baudenkmäler,* p. 16, pl. 58 ; W. Karnapp, *Die Stadtmauer von Resafa in Syrien,* Berlin, 1976, fig. 68-69.

29. Sur les voûtes romaines, cf. D.S. Robertson, *A Handbook of Greek and Roman Architecture,* 2e éd., Cambridge, 1943, pp. 231-246, et A. Boethius et J.B. Ward-Perkins, *Architecture,* pp. 106 sq. Sur l'influence orientale au Ṭur ʿAbdin, cf. H. Monneret de Villard, *Le chiese della Mesopotamia,* Rome, 1940, pp. 48 sq. ; O. Reuther, *Sasanian Architecture. History,* dans A.U. Pope, *Survey of Persian Art,* t. I, Londres et New York, 1938, pp. 560-566 ; R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture,* 3e éd., Londres, 1979, pp. 317 sq. Sur la supériorité structurale des voûtes romaines par rapport aux voûtes parthes et sassanides, cf. H. Plommer, *Ancient and Classical Architecture,* Londres, 1956, pp. 357 sq.

30. Robertson, *Handbook,* pp. 237 sq., pl. XV ; Plommer, *Architecture,* p. 299, fig. 101.

31. Robertson, *Handbook,* p. 237, pl. XIVb ; Plommer, *Architecture,* pp. 299 sq.

32. Dans les citernes et plusieurs bâtiments en ruine, par ex. : Preusser, *Baudenkmäler,* pl. 57.2 (juste visible au-dessus de l'imposte), 57.3, 58 ; Poidebard, *La trace* (cité *supra,* note 8), pl. CXXXII.1.

33. Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, p. 31, pl. 217 ; Hawkins et Mundell, *Mosaics,* fig. 5.

34. Au nord (Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, pl. 248) et au sud (bâtiment funéraire mentionné *ibid.,* p. 147) de l'église.

35. *Ibid.,* pl. 57, 59.

36. Karnapp, *Resafa,* pp. 10, 43, fig. 12, 22, 25, 51-55, 131-132, et *passim.*

37. Cf. Mundell-Mango dans Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, p. V.

38. H. Klengel, *Syria Antiqua,* Leipzig, 1971, ill. p. 101.

39. H.C. Butler, *Ancient Architecture in Syria,* PUEAS II, B, Leyde, 1920, pp. 292, ill. 315, 317.

40. Mentionné *supra,* p. 259.

41. Preusser, *Baudenkmäler,* pl. 58 (dessin en haut à droite, qui ne montre que le passage sud).

42. Un tel plafond se trouve dans le Carcere Tulliano à Rome, de l'an 100 de notre ère environ : G. Lugli, *La tecnica edilizia romana con particolare riguardo a Roma e al Lazio,* Rome, 1957, pl. LXVIII.3.

43. *Ibid,* pl. LXXXVI.

44. Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, pl. 236.

45. Au nord-ouest de la plus grande citerne ; il se voit de côté dans Preusser, *Baudenkmäler,* pl. 57, en bas.

46. Karnapp, *Resafa,* fig. 173-174.

47. Butler, *Architecture,* pl. XXIV (coupe A-B).

48. *Ibid.,* p. 292, ill. 315-316.

49. Plommer, *Architecture,* p. 327.

50. Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, pl. 5.

51. *Ibid.,* pp. 124, 143, pl. 39, 71, 77.

52. La porte citée plus haut (note 45) appartient au même complexe. Les assises au-dessus des portes ont disparu.

53. H.C. Butler, *Early Churches in Syria,* éd. E.B. Smith, Princeton, 1929, pp. 219 sq., 230, ill. 139, 222, 243, 248-249 ; *idem, Architecture,* ill. 196, 208.

54. *Idem, Churches,* pp. 230, 233, ill. 245, nº 25.

55. Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, pl. 82, 145, 159-160, 185, 187, 202.

56. Sur les fragments de corniches, cf. Mundell-Mango dans Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, p. 111.

57. Sur la porte du narthex, en bas.

58. E. Sarre et E. Harzfeld, *Archäologische Reise in Euphrat-und-Tigris Gebiet,* Berlin, 1911-1920, II, p. 371, fig. 354.

59. Toutes les sources, par exemple Zacharie, Josué le Stylite, Malalas, Evagre, Théodore le Lecteur et Procope, sont réunis dans C. Capizzi, *L'imperatore Anastasio I (491-518),* Rome, 1969, pp. 216-221.

60. La ville fut fondée et construite *de novo* en 505-507 par les ouvriers que des salaires très élevés avaient attirés « de l'est à l'ouest ». Ils étaient sûrement pressés de terminer aussi vite que possible une ville dont la construction était interdite par un traité avec la Perse. Par conséquent, ils ont sans doute concentré leurs efforts sur les bâtiments essentiels à une forteresse, c'est-à-dire les murailles, les citernes, les casernes et les dépôts. Cf. surtout *The Syriac Chronicle known as that of Zachariah of Mitylene.* Trad. F.E. Hamilton et E.W. Brooks, Londres, 1899, pp. 165-168.

61. Tous ces édifices sont mentionnés dans les sources. Dès que la ville fut terminée en 507, elle devint un siège épiscopal dépendant d'Amida, et Anastase fournit des fonds pour la construction d'une église cathédrale (*ʿidta rabtha).* Une autre église a été déjà mentionnée par Zacharie, et Théodore le Lecteur dit qu'Anastase envoya à Dara des reliques de saint Bartholomée : *Zachariah,* pp. 165,167. Cf. aussi M. Mundell, *A Sixth Century Funerary Relief at Dara in Mesopotamia,* dans JÖB, 24, 1975, p. 219. Il est probable que les deux églises ont été construites entre 507 et 518 environ, et elles ont pu être terminées sous Justin 1er, ce qui expliquerait que Procope les attribue à Justinien (*De aed., II.iii. 26).*

62. Dara avait juridiction sur trois évêchés : Theodosiopolis (Resh ʿaina), Turabdion, et Banasymeon : E. Honigmann, *Evêques et évêchés monophysites d'Asie antérieure au VIe siècle,* Louvain, 1951, p. 104.

63. Ce travail fait par Justinien et décrit longuement par Procope (*De aed., II.i.4.-iii.26)* devrait être contrôlé sur place. E. Stein a toutefois suggéré qu'il fut entrepris en 532 environ, après que le nouveau traité avec la Perse ait été signé : E. stein, *Histoire du Bas-Empire, t. II,* Paris-Bruxelles, 1949, p. 295.

64. Preusser, *Baudenkmäler,* pp. 44-49, fig. 12, pl. 53-61. Cf. aussi Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, pp. 102 sq., pl. 1-8 ; C. Mango, *Byzantine Architecture,* New York, 1976, pp. 24, 39, 49, 97 ; fig. 9, 23, 38-41.

65. Cf. *supra,* note 61.

66. Sur le pavement, cf. Mundell-Mango, *Continuity* (cité *supra* note 21).

67. Sur cette sculpture, cf. *infra,* notes 114 et 120.

68. Selon Procope, on aplanit, entre les murailles intérieures et extérieures du côté sud de Dara, un (petit ?) tell semblable (μέγα τι χρῆμα χώματος) « ... à l'abri duquel l'ennemi peut faire sans être aperçu... des tunnels sous les murailles » (*De aed.,* II.i.26). Par contre, il ne mentionne pas le site d'Ambar.

69. A Qasr Çurek (Surek) ; cf. Dillemann, *Mésopotamie,* p. 228.

70. *Zachariah,* p. 164 sq. ; Procope, *De aed.,* II.iii.24.

71. Mundell, *Dara,* pp. 222 sq., et notes 68-70.

72. J.M. Fiey, *Nisibe, métropole syriaque orientale et ses suffragants des origines à nos jours,* Louvain, 1977, spécialement pp. 134 sq.

73. Cf. A. Vööbus, *Syriac and Arabic Documents regarding Legislation relative to Syrian Asceticism,* Stockholm, 1960, pp. 150 sq. ; Fiey, *Nisibe,* pp. 144 sq.

74. Vööbus, *Documents,* pp. 152, 153, 161 ; *Le Livre de la Chasteté par Jésusdenah, évêque de Baçrah,* éd. et trad. J.B. Chabot, Rome, 1896, nº 14. L'église est mentionnée de nouveau en 604-627 : *The Book of the Governors by Thomas Bishop of Marga A.D. 840,* éd. et trad. E.A.W. Budge, Londres, 1893, p. 55.

75. Vööbus, *Documents,* p. 170 ; le canon 20 fixe le nombre de ces novices à cinq et le canon 15 fait référence à la cuisson du pain dans le *cœnobium, ibid.,* pp. 171 sq.

76. *Ibid.,* p. 179.

76a. *Chasteté,* nº 68, 72.

77. *Ibid.,* nº 106 ; *Thomas of Marga,* II, pp. 37-68, 316 (sur la date, cf. I, p. XL).

78. Fiey, *Nisibe,* pp. 146 sq.

79. La description de Hinrichs a été publiée par G. Bell en 1913 (cf. *supra,* note 2) ; cf. maintenant Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, p. 79, fig. 50, pl. 219-221.

80. « Nous avons restauré ce monastère de S. Mar Ibrahim. Je suis l'humble Moïse Jean Ma ʿmar Basi de la belle Midyat... » ; J. Jarry, *Inscriptions syriaques et arabes inédites du Ṭur ʿAbdin,* dans *Annales Islamologiques,* 10, 1972, pp. 240 sq.

81. Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, pp. 99, 120 ; fig. 29-32, 34-35 ; pl. 97-104, 152-165.

82. Les autres églises « paroissiales » du Ṭur ʿAbdin, comprennent : Mar Sovo à Ḥah ; Mar Symeon à Ḥabsenas (700-734) ; l'église nord de Mar ʿYa qub à Nisibe (713-757) ; Mar Addai à Heshterek (772 ?) ; Mar Stephanus à Kefr Beh (VIIIe siècle ?) ; Mar Philoxenus à Midyat et Mar Dodo à Ba Sebrina (reconstruite en 1474). Cf. *ibid.,* pp. 112, 110, 143, 118, 119, 131, et 101 respectivement, et fig. 10, 36 et 55. Sur Mar Awgen et Mar Yohannan, cf. *supra,* note 4, et *ibid.,* pp. 139, 141, fig. 2-3. Pour le groupe en général, cf. *ibid.,* pp. VIII sq.

83. Datée provisoirement de la deuxième moitié du VIIe siècle ; cf. Mundell-Mango, *Continuity* (cité *supra* note 21), note 176 ; et Bell, *Ṭur ʿAbdin,* réimpression, p. 114, et surtout fig. 37-39 ; pl. 145.

84. *Ibid.,* p. 81 ; fig. 50.

85. *Ibid.,* p. 220.

86. W.A. Campbell, dans *Antioch-on-the-Orontes,* III, Princeton, 1941, p. 39, fig. 46, 56-57, 64, plan X ; pour la date, *ibid.,* p. 53.

87. L'architrave n'est pas sculptée avec les conques ; Butler, *Churches,* ill. 74, et M. de Vogüé, *La Syrie centrale,* Paris, 1865-1877, pl. 122, 125. Pour la date, cf. G. Tchalenko, *Travaux en cours dans la Syrie du Nord,* dans *Syria,* 50, 1973, p. 134 sq., pl. VI.1.

88. De Vogüé, *Syrie,* pl. 142-143 ; Butler, *Churches,* ill. 104.

89. G. Tchalenko, *Villages antiques de la Syrie du Nord,* Paris, 1953-1958, I, pp. 231 sq. ; III, pl. LXXIV.

90. Butler, Churches, p. 130 ; ill. 133.

91. A l'étage supérieur seulement. *Ibid.,* p. 129 ; ill. 131 ; de Vogüé, *Syrie,* pl. 118-119, 136.3-4.

92. *Ibid.,* pl. 130, 134. Der Seta a une colonnade appliquée à sa façade orientale rectiligne : *ibid.,* p. 131, pl. 116.

93. L'église dite nº 43 : A. Gabriel, *Recherches archéologiques à Palmyre,* dans *Syria,* 8, 1926, pp. 88-90, fig. 6.

94. E. Herxfeld et G. Guyer, *Meriamlik und Korykos,* dans MAMA, II, Manchester, 1930, pp. 14 sq ; fig. 8, 14. Pour la date, cf. G. Forsyth, *Architectural Notes on a Trip through Cilicia,* dans DOP, 11, 1957, p. 224.

95. H. Schläger, *Die neuen Grabungen in Abu Mena,* dans *Christentum am Nil,* éd. K. Wessel, Recklinghausen, 1964, pp. 158 sq.

96. E. Kitzinger, *Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics. I : Mosaics at Nikopolis,* dans DOP, 6, 1951, pp. 85-92 ; fig. 14-16.

97. P. Lemerle, *Philippes et la Macédoine orientale*, Paris, 1945, pp. 449, 452, pl. XL, LXXXII.

98. D. Pallas, *Anaskaphē tēs palaiochristianikēs basilikēs tou Lechaiou*, dans *Praktika Archaiologikēs Etaireias*, 1958 (1965), pp. 122 sq.; pl. 95 B.

99. A. Badawy, *Coptic Art and Archaeology*, Cambridge, Mass., 1978, pp. 62 sq.

100. A. Orlandos, *Hē Basilikē xylostegos mesaionikē*, Athènes, 1952, fig. 166.18, 168.7, 171.2; N. Duval, *Les églises d'Haïdra, III*, dans CRAI, 1971, p. 136 sq.

101. Cf. *supra*, note 88.

101a. Cf. Bell, *Ṭur ʿAbdin*, réimpression, p. 99, pl. 99 (Arnas); p. 101, pl. 105 (Ba Sebrina); p. 110 (Ḥabsenas); pp. 19, 112, 114, pl. 121, 126 (Ḥaḥ); pp. 14, 120, pl. 156, 161 (Kefr Zeh); p. 131, pl. 185 (Deir Ṣaliba).

102. M.C. Mundell, *Monophysite Church Decoration*, dans *Iconoclasm*, éd. A. Bryer et J. Herrin, Birmingham, 1977, p. 66, note 79, fig. 9-10.

103. Bell, *Ṭur ʿAbdin*, réimpression, p. 80.

104. Sur Mar Awgen et Mar Yoḥannan, cf. *supra*, p. 2, et notes 4 et 82.

105. Cf., pour les références, *supra*, note 82.

106. De Vogüé, *Syrie*, pl. 122, 126; Tchalenko, *Travaux*, fig. 3; cf. aussi *supra*, note 87.

107. De Vogüé, *Syrie*, p. 143, fig. 43. On trouve aussi des colonnettes appliquées ailleurs, *ibid.*, pl. 141, 149-150; cf. *supra*, note 88.

108. *Ibid.*, pl. 133, 136.1-2; cf. aussi *supra*, note 92.

109. Basilique A : cf. H. Spanner et S. Guyer, *Rusafa, die Wallfahrtsstadt des heiligen Sergios*, Berlin, 1926, pp. 22-38, spécialement pp. 26 sq.; pl. 14-16, 18, 23, 24.1. Pour la date, cf. T. Ulbert, *Eine neuentdeckte Inschrift aus Resafa (Syrien)*, dans AA, 1977, p. 563 sq.

110. Cf. Bell, *Ṭur ʿAbdin*, réimpression, pp. viii sq.

111. Deichmann et Peschlow, *Ruinenstätten* (cité *supra*, note 5), pp. 17-28.

112. Bell, *Ṭur ʿAbdin*, réimpression, pp. viii sq.

113. Sur le petit bâtiment de Ḥaḥ, cf. Bell, *Ṭur Abdin*, réimpression, p. 113, pl. 129-130, fig. 52.

114. Sur les chapiteaux de Mésopotamie du Nord, cf. R. Kautzsch, *Kapitellstudien*, Berlin et Leipzig, 1936, pp. 215 sq., et, récemment, Mundell-Mango, *Continuity* (cité *supra*, note 21), fig. 18-22.

115. Pour les chapiteaux à figures romains, cf. E. von Mercklin, *Antike figuralkapitelle*, Berlin, 1962, et, pour les exemples coptes de notre composition, cf. Badawy, *Coptic Art*, fig. 3.34, 3.96, 3.97, 3.103, 3.185.

116. *Antioch-on-the-Orontes*, III, pl. 26, nº 461-421, et pp. 146 sq.

117. W. Djobadze, *Vorläufiger Bericht über Grabungen und Untersuchungen in der Gegend von Antiochia am Orontes*, dans *Istanbuler Mitteilungen*, 15, 1965, pl. 53.2.

118. A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)*, Paris, 1963, pp. 65 sq., pl. XIX.4-5.

119. A Aila : cf. N. Glueck, *Dolphins and Deities*, Londres, 1966, pl. 216 b-c.

120. Sur les archivoltes, cf. S. Guyer, *Amida* dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 38, 1916, pp. 193 sq., et récemment Mundell-Mango, *Continuity*, fig. 8-17.

121. Bell, *Ṭur ʿAbdin*, réimpression, pl. 81.

122. Cf., par ex., *ibid.*, pl. 80 et 21.

123. *Ibid.*, pl. 245-246; Mundell-Mango, *Continuity*, fig. 10, 17, 27.

124. Bell, *Ṭur ʿAbdin*, réimpression, pl. 143-144; sur l'église de 691, cf. Jarry, *Inscriptions* (cité *supra*, note 80), p. 230.

125. D. Krencker, *Die Wallfahrtskirche des Simeon Stylites in Kal'at Siman, Preuss. Akad. der Wissenschaften, Phil.-hist. Abh.*, 1938, nº 4, pl. 30.o; et Djobadze, *Antiochia*, pl. 54.1-2.

126. Cf., par ex., Reuther dans *Survey of Persian Art* (cité *supra*, note 29), et Mundell, *Decoration* (cité *supra*, note 102), p. 60 et note 11.

Je tiens à remercier, pour leur aide sur place, les personnes suivantes : W.B.R. Saunders, L.M. Whitby, mon mari Cyril Mango, et surtout Bay Abdulhallik Ekmen, directeur du Musée de Mardin, ainsi que Abuna Samuel Aktaset Bay Isa Gülcan, du monastère de Mar Gabriel. Toutes les photographies ici publiés ont été prises par mon mari et par moi-même.

Note additionnelle : La vie d'Abraham de Kashkar, publiée par F. Nau dans *Revue de l'Orient chrétien*, 21, 1918-19, dit qu'à sa mort « on le plaça dans le temple [église] qu'il bâtit, à droite des degrés de l'autel *(katastroma)* » (pp. 165 sq., 171). Il est peut-être question ici d'un tombeau dans la crypte dont l'entrée se trouve dans la chapelle à droite du sanctuaire (fig. 12).

Le motif de la « Torsade liée au losange » dans le Sud-Est de la France et dans le reste de l'Empire Carolingien

par Micheline Buis

Plusieurs définitions ont été données depuis le début du siècle du motif que nous allons étudier. Pour M. Prou, ce sont « des cercles qui s'entrecroisent avec des rubans dessinant une suite de losanges[1] »; pour Puig y Cadafalch, ce sont « des cercles entrecroisés avec des rubans suivant la direction de deux diamètres à angle droit[2] »; pour P. Verzone, c'est « la superposition d'un treillis avec une succession de figures courbes[3] ». Aucune de ces définitions ne rend compte du fait que les cercles sont, le plus souvent, liés entre eux par un croisement double, c'est-à-dire qu'ils constituent une torsade aux anneaux élargis. Ces trois définitions ne s'appliqueraient qu'à des dessins tardifs dans lesquels les cercles sont isolés alors qu'en réalité ces trois auteurs décrivaient des motifs du IXe siècle[4]. Nous pourrions donc élargir ainsi la définition : la « torsade liée au losange » est un motif constitué par une ou plusieurs torsades parallèles[5] dans les anneaux élargis desquelles se croisent les lignes droites d'un treillis de losanges. Ce motif orne le plus souvent des plaques ou des piliers de chancel, mais quelquefois aussi des arcs de ciborium, des montants ou des linteaux de portes ou de fenêtres et, au début de l'époque romane, des croix de pignon, des décors muraux ou des chapiteaux. Ce motif a été extrêmement souvent employé par tous les artistes, tant dans la Gaule méridionale que dans tout le reste de l'Empire entre le VIIIe et le XIIe siècle; on le rencontre beaucoup en Italie où les vestiges sont en général plus denses, mais aussi en Allemagne, en Autriche, en Carinthie, en Serbie et en Dalmatie[6].

Les origines proches de ce motif sont assez faciles à observer. Il existe déjà dans la sculpture funéraire lombarde du VIIIe siècle — dalle du sénateur de Pavie Cumian, mort entre 713 et 744[7] et dalles de la tombe à arcosolium du baptistère d'Albenga datée à la fin du VIIIe siècle[8]. Il semble que ce soit les premières fois qu'en Europe occidentale, on le trouve sous sa forme classique carolingienne, mais la sculpture de cette époque est plus mal connue que celle de la période carolingienne et bien des objets peuvent encore nous échapper. Ce motif remonte toutefois plus haut encore : Nils Aberg le signale sur des mosaïques byzantines de Constantinople et de Bethléem[9]; P. Verzone le signale sur un chancel ajouré d'Ahnas[10] en Égypte et W. Holmqvist donne la reproduction d'un fragment de chancel copte[11] dans lequel des cercles juxtaposés sont superposés à un treillis de carrés se croisant en leurs centres.

Il faut aussi remarquer que cet agencement de lignes existait déjà, dessiné de façon très soignée, mais avec des rubans très minces et beaucoup de vides — ce qui empêche de bien l'identifier — sur une plaque de chancel provenant de la cathédrale de Ravenne[12]. Ces quelques remarques permettent de supposer que l'origine de ce motif est à chercher en Orient et que l'hypothèse de P. Verzone : superposition d'un motif de treillis et d'un motif de torsade[13], bien que fort séduisante, est difficilement explicable en pratique. Enfin, signalons, que ce motif de torsade liée au losange continue à être employé dans les mosaïques d'époque carolingienne[14] ou d'époque postérieure[15].

La définition du motif de « torsade liée au losange » que nous avons donnée plus haut ne décrit que le modèle type le plus simple de ce décor. On rencontre ce dessin simple aussi bien en Gaule qu'en Europe centrale ou en Dalmatie. Le meilleur exemple type qu'on puisse proposer pour la France est celui de la grande — et entière — dalle de chancel du musée de Carcassonne[16]. Le dessin ne comporte aucune bordure, les rubans sont de trois fils, les anneaux de la torsade sont liés dans les deux sens par un double croisement, les rubans du treillis de losanges se croisent simplement l'un sur l'autre à l'intérieur des anneaux et à l'extérieur entre les anneaux; il n'y a aucun autre motif dans les vides du dessin.

Ce modèle type simple existe en France à Die[17] (fig. 1), à Vienne[18], à Lyon[19] et à Clermont-Ferrand[20]; en Suisse à Schaennis[21]; en Allemagne à Munich, provenant de Illmmünster[22] et à Klagenfurt provenant de St Peter bei Moosburg[23]; en Dal-

dino de Sahagun» Patronato «Josè Maria Quadrado» (C.S.I.C.), 1976, p. 160.

46. B.A. Uspenskij, *op. cit.*, 1973, p. 350.

47. M. Mentré, *op. cit.*, 1976, pp. 175 sg.; J. Fontaine, *Propuesta de conclusiones*, in ACTAS DEL SIMPOSIO... 1976, t. 1, pp. 279-283.

48. P. Klein, 1975, p. 106.

49. P. Klein, *La tradición pictória de los «Beatos»*, in ACTAS DEL SIMPOSIO... 1976, t. II, in corso di stampa.

50. X. Barral I Altet, *Repercusión de la ilustración de los Beatos en el arte monumental románico*, in ACTAS DEL SIMPOSIO... 1976, t. II, in corso di *stampa*.

51. Y. Christe, *Coloquio* dopo la relazione del prof. X. Baral I Altet (cf. nota 50).

52. Apocalisse di Trier, f° 71r (M.T. Gousset 1974, fig. 8); Apocalisse di Cambrai, f° 43f (M.T. Gousset 1974, fig. 10); cf. M.T. Gousset 1974 p. 56; P. Klein 1975, p. 150.

53. Apocalisse di Trier, f° 15v, f° 61r, f° 67r; Apocalisse di Cambrai, f° 39r. Il tipo di Cristo qui è molto arcaico; il globo viene rappresentato con un margine più stretto per dare maggior risalto alla sua profondità; cf. F. Van der Meer, *Maiestas Domini*, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1938, pp. 251 sg., 282 sg., fig. 65-68.

54. Apocalisse di Valenciennes, f° 37r; Apocalisse di Paris, f° 31v; cf. F. Van der Meer, *op. cit.*, 1938, pp. 292 sg.

55. F. Van der Meer, *op. cit.*, 1938, pp. 290 sg.

56. Idem, *op. cit.*, 1938, pp. 295 sg.

57. Per il legame fra queste due iconografie si veda E. Schlee, *Die Ikonographie der Paradiesflüsse*, Leipzig, 1937 ed R. Storz, *Zu den romanischen Wandmalerei in St-Chef (Dép. Isère)*, in *Festschrift H. Schrade*, Stuttgart, 1960, pp. 111 sg.

58. Apocalisse di Trier, f° 74r (M.T. Gousset 1974, fig. 15); Apocalisse di Cambrai, f° 46r (M.T. Gousset 1974, fig. 17); cf. M.T. Gousset 1974, p. 58, P. Klein 1975, pp. 150-151.

59. Apocalisse di Bamberg, f° 57r; cf. H. Wölfflin, *op. cit.*, 1921, p. 33; tav. 50.

60. W. Neuss, 1931, pp. 219-220.

61. P. Klein, 1975, p. 106.

62. Vedi nota 16.

63. Il prof. Y. Christe aveva avanzato questa ipotesi nel *Coloquio* seguente alla relazione del prof. X. Baral I Altet (cf. nota 51) al Simposio di Madrid. L'analisi dell'iconografia e dei tituli dell'affresco hanno indotto anche me, nel mio lavoro di tesi, a scartare gli altri esegeti altomedievali ed a ritenere proprio il Commentario di Ambrogio Autperto – oppure uno dei due Commentari da lui direttamente dipendenti, Remigio ed Aimone d'Auxerre – la fonte esegetica di quest'affresco: si veda A. Colli, *op. cit.*, 1978-1979, pp. 242-253. L'ipotesi del prof. Y. Christe ora in idem *Le Christ au roseau de Civate*, in *Zograph*, Belgrado, 1979. Per Ambrogio Autperto si veda: Ambrosii Autperti *Expositiones in Apocalypsin Libri I-X*, cura et studio R. Weber, *CC Cont. Med. XXII, 1975.*

64. F. de Maffei, *Romanico*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Firenze, 1963, col. 813. Il motivo dei volti affacciati compare anche nella Gerusalemme celeste di Saint-Chef, nel palazzo turrito che raffigura la città celeste: cf. O. Demus, 1968, fig. 81-83.

65. E. Ruggiero, *I pittori della chiesa di s. Pietro al monte di Civate*, Lecco, Bartolozzi; 1953, p. 44, accosta la cinta della città celeste alle raffigurazioni del porto di Classe nei mosaici teodoriciani di s. Apollinare Nuovo di Ravenna (inizio sec. V), della Gerusalemme celeste nel mosaico dell'arco trionfale di s. Maria Maggiore (432-440) e dell'abside di s. Pudenziana (fine sec. IV-inizio sec. V) a Roma. F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 37, ritiene che l'artista abbia *arricchito ed elaborato*, l'edicola monumentale con Cristo e gli apostoli nei Vangeli di Niederalteich, München, Bayerische Staatsbibl., Clm. 9476, f° 8r (L. Grodecki – F. Mütherich et alii, *Il secolo dell'anno mille 950-1050*, Milano, Rizzoli, 1974, fig. 176). Questi Vangeli sono uno dei capolavori della scuola miniatoria bavarese di Tegernsee, fiorita sotto l'abate Ellinger (1018-1026, 1032-1041). Tuttavia non è possibile, a mio avviso, rilevare qualche rapporto iconografico fra l'affresco di s. Pietro ed i monumenti citati. Anche A. Antonelli, *Il ciclo di affreschi di s. Pietro al monte di Civate. Iconografia.* (Tesi di laurea, dattiloscritto, Università Cattolica di Milano, Fac. di Lettere e Filosofia). Anno acc. 1974-1975, relatore prof. G.A. Dell'Acqua pp. 36-38 propone un accostamento fra l'affresco di s. Pietro al monte e l'illustrazione del «De civitate Dei» di Praga (ca. 1240) (cf. nota 31); la miniatura della Gerusalemme celeste di Paris, V.N., Nouv. acq. lat. 1366, sec. XII (cf. nota 41) e quelle dell'Apocalisse di Aimo ad Oxford, prima meta' sec. XII (cf. nota 27): egli comunque non cita alcum punto di confronto iconografico.

66. Munich, Bayerische Staatsbibl., cod. lat. 13002, f° 4r. Nel codice ci sono due miniature interessantissime, in cui le Virtù ed i Vizi sono accostati a scene dell'Antico Testamento, cf. A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art...*, London, The Warburg Institute, 1939, pp. 57 sg. Nel f° 3v è illustrata, nella fascia superiore della miniatura, la *Filia Babilonis* e la Cupiditas (A. Katzenellenbogen, *op. cit.*, 1939, fig. 54). In opposizione a questa scena, nel f° 4r, nella zona superiore della miniatura è raffigurata un'architettura, identificata dalla scritta come la Gerusalemme celeste, che ha quattro torrette: sulla cima ci sono dei volti raffiguranti le quattro virtù cardinali, come si deduce dalle iscrizioni. Nell'architettura siede in trono la Carità, presso la quale c'è, in piedi, la *Filia Sion*.

67. P. Toesca, *La pittura e miniatura in Lombardia*, Milano, Hoepli, 1912, p. 107.

68. B.A. Uspenskij, *op. cit.*, 1973, pp. 359, 362: lo specifico valore semantico, cioè il significato particolare degli oggetti raffigurati, condiziona i procedimenti di raffigurazione, cosáe che le figure importanti sono in minor misura soggette ai principi di spazialità che organizzano lo spazio dell'opera.

69. P. Klein, *La tradición pictórica de los «Beatos»*, e X. Barral I Altet, *Repercusión de la ilustración de los Beatos en el arte monumental románico*, in ACTAS DEL SIMPOSIO... 1976, t. II, in corso di stampa.

70. Si veda il mio articolo citato in nota al titolo.

71. Tali rapporti iniziarono probabilmente per impulso del vescovo di Ripoll e Vich, Oliva (971-1046), che soggiornó a lungo in Italia: cf. H. Stohart, *Studies relating to the influence of Lombard artists in Catalan Spain during the 11th century, in Il Romanico*, Milano, Istituto di Storia per l'Arte Lombarda, 1975, pp. 212-224.

72. Si veda F. Bologna, *op. cit.*, 1962, p. 35; H. Stohart, *op. cit.*, 1975; O. Demus 1968, pp. 59, 156-157; J. Ainaud de Lasarte, *Art Romanic Guia. Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, Ayuntament de Barcelona, 1973, pp. 72 sg.

"Private" Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal

by Thomas F. Mathews

The liturgy is defined as the official public worship of the Christian community, conducted by the appointed ministers of the church on behalf of all the faithful. The symbolism of this ritual remained fairly constant, apart from certain nuances, from beginning to end of Byzantine history; the commentators all understood the identity of the Eucharist with Christ's own offering of himself in his death on the cross and all were conscious of the universal efficacy of this offering[1]. Yet while the symbolism of the ritual remained constant its external and visible shape underwent considerable evolution. The question is to what extent can one explain the development of medieval Byzantine architecture as a molding of the architectural shell to fit the ceremonial it housed.

The evolution of Byzantine church building from early to medieval times can be described in the most general terms as an evolution from open to closed forms. The early basilica consisted of a succession of expansive spaces opening into one another and lighted from all sides: atrium, aisles, galleries, and nave. By contrast, the medieval church was compact and introverted. Whether cruciform, square or octagonal, its focus was the well of light in the middle of the building created by the central dome. Accessibility of space tended to be noticeably restricted. The fifth century Stoudios basilica, for example, was accessible from all sides, even through entrances at the east to the right and left of the sanctuary; the medieval church, on the other hand, tended to be far more restrictive, often with entrances only on the west. Most significant of all were the changes in the layout of the sanctuary. While in the early Byzantine church the sanctuary extended forward from the apse into the nave in a π-shaped plan, with an *ambo* projecting further into the center of the church, the medieval sanctuary retreated from the nave. The sacred area was organized instead in three bays in the eastern end of the church, and the templon barrier that separated the zone of the clergy from the world of the laity ran in a straight north-south line.

Alongside these changes in planning there occurred a sometimes dramatic change in scale; for example, the worshipper entering the nave of the grand Lechaion basilica outside of Corinth would have found himself over 100 meters from the bishop's throne in the apse; in none of the medieval churches of Kastoria can one find a span as great as ten meters from entrance to apse[2]. This phenomenon of "miniaturization" of church design was by no means universal in medieval Byzantium, yet it is common enough to require some explanation. How the change in scale relates to the change in plan is a question that has never been examined. These changes deserve to be examined together for both can be tied to similar developments in the evolution of the Byzantine liturgy. The evidence is far from complete, and it is perhaps unwarranted to speak of the liturgical changes as "causing" the architectural changes. Still, architecture and liturgy in some aspects present parallels so close that one must be said to somehow "explain" the other; in other aspects the connections are at least suggestive of areas needing further research.

Evolution of Church Planning.

The early Byzantine liturgy was very markedly a liturgy of processions. It is clear that the First Entrance was originally a ceremony in which all the faithful took part; it was the solemn entrance of the public into the church under the leadership of the bishop and other clergy[3]. It began with the reception and acclamation of the bishop in the atrium[4], and it ended with the placement of the Gospel on the altar and the enthronement of the bishop in his place in the apse. Similarly, the second, or Great Entrance, which marked the start of the liturgy of the faithful, was also a true entry, for it was a carrying in of the bread and wine from a sacristy (or *skeuophylakion*) located somewhere outside of the church[5]. The deacons carried in the holy elements with incense and candles, and the faithful prostrated themselves, until they

delivered their burden to the celebrating priest at the altar. Further processional action was involved in the readings, in the reception of Communion, and in the recessional or exit of the bishop.

By the tenth century all of these processions had been sharply curtailed. The liturgy no longer opened with the procession of the First Entrance but with a litany that had been prefixed to the entire ceremony. At the end of the litany the clergy made an appearance, emerging from the sanctuary to show themselves and the Gospel, and returning back to their place in the sanctuary[6]. By the fourteenth century the commentator Nicholas Cabasilas no longer even referred to this ceremony as an "entrance" but called it simply a "showing of the Gospel" (ἀνάδειξις τοῦ Ἁγίου Εὐαγγελίου)[7]. A similar abbreviation took place in the evolution of the Great Entrance. The preparation of the bread and wine no longer took place outside the church but in a *prothesis* chamber immediately to the left of the *bema*. Accordingly the Great Entrance, though still performed with considerable solemnity, was reduced to a transference of the elements from the north bay of the triple sanctuary to the center bay[8]. The exact course followed by the ministers in transferring the elements from the *prothesis* chamber to the altar is not documented in literary sources, but given the design of Middle Byzantine churches it probably followed a "U" course out to the center of the nave and back to the sanctuary.

The transformation of the processional entries into "showings" neatly parallels the abandonment of the processional lines of early Byzantine architecture in favor of the compact, introspective plans of medieval Byzantine architecture. The focus of attention in the architecture shifted dramatically. The linear design of the Early Byzantine basilica focused one's attention with compelling force on the apse, the place of the bishop and the altar in front of him; the medieval church with its central plan and central lighting focused attention on the door to the sanctuary and the area immediately in front of it, the place of the medieval liturgical appearances. The re-organization of the sanctuary was designed to suit the restricted movement of the medieval liturgy, and the architect, freed from the necessity of planning his structure around a series of parades, turned his attention to problems in the formal geometry of symmetrical designs.

Closely linked to this re-focusing of the church plan was the development of an opaque chancel barrier. Present evidence now indicates that, contrary to earlier beliefs, the sanctuary of the Early Byzantine church, whether enclosed by a low chancel barrier or by a colonnaded templon, was perfectly visible to the laity in the church[9]. With the passage of time the barrier between clergy and laity became increasingly opaque eventually evolving into the solid iconscreen, a process which took place more slowly than is usually imagined[10]. Curtains too were introduced relatively late. The earliest reference, in the *Protheoria* of Nicholas of Andida (1054-1067), describes the shutting of the sanctuary door with a curtain as a monastic practice; a second reference later in the eleventh century by Nichetas the Chartophylax describes the enclosing of the sanctuary with a curtain as a non-Constantinopolitan custom[11].

But if the practice was just gaining ground in the late eleventh century, the mentality that produced the closed sanctuary was already being promoted. As R. Taft has pointed out, Nicetas Stethatos of Stoudios proposed that the laity should avert their gaze during the *anaphora* and not cast their "unsanctified glance" on the mystery which the clergy are performing in the sanctuary[12]. In this instance the change in attitude toward the liturgy clearly preceded the change in architecture; the notion that the mystery was too holy for the laity to behold prompted the closing of the chancel screen. What had earlier been a public action taking place visibly in the midst of the congregation became now strictly the business of the clergy shut off in the eastern end of the church, and as far as its visible shape was concerned the emphasis now fell on a series of apparitions as the clergy emerged from and returned to their closed precinct in the eastern end of the church.

Closely associated with this re-design of the sanctuary is the disappearance of the elevated *synthronon*. In the Early Byzantine church the clergy occupied seats in the apse on top a stepped amphitheatre with the throne of the bishop in the center. Archeological evidence in Constantinople witnesses to this arrangement at the Stoudios basilica, Hag. Eirēnē and Hag. Euphēmia, and literary sources describe a seven-step amphitheatre topped with a *synthronon* of silver at Hagia Sophia[13]. In Middle Byzantine churches the *synthronon* is brought down to the level of the sanctuary. In the Pantocrator, an exceptionally large foundation of the twelfth century, it was raised one step above the level of the sanctuary, but elsewhere it was reduced even further[14]. The only *synthronon* in the rock-cut churches of Cappadocia, at the tenth century Tokali Kilise, is merely a pseudo-*synthronon* consisting of a kind of shelf about 15 cm. deep (fig. 12). Clearly this was not intended for sitting; instead, seating for two presbyters was provided in carved arm-chairs at the right and left corners of the apse (fig. 10). The reduction of the *synthronon* to two seats at Tokali obviously involves a decline in the number of presbyters concelebrating the liturgy[15]. On the other hand the general reduced importance of the bishop's throne in Middle Byzantine architecture has its liturgical parallel in the reduced importance of preaching.

In Early Byzantine times the throne, besides being the symbol of the bishop's position of authority, was the usual place from which he taught the faithful[16]. As Krumbacher pointed out, sermons played a much smaller role in medieval Byzantine literature than they did in early times, and their character generally changed from the earlier homiletic mode of day-by-day commentary on the scriptural readings to eulogies and encomia for special occasions[17]. The decline of spontaneous preaching must be linked to the introduction of the "read" sermon. The Quinisext Council (692) provided impetus for this custom, for while it reminded the presiding cleric of his responsibility in instructing the faithful, it urged him that this duty could best be fulfilled by reading from the Fathers of the Church[18].

At the same time, the ceremonies of reading from Scripture and the physical furnishings for the readings underwent a parallel evolution. The Early Byzantine arrangement called for an *ambo* erected prominently toward the center of the nave and connected to the sanctuary by a *solea* or reserved passageway[19]. The successive readings of Old Testament, Epistle, and Gospel were accomplished with successive processions of the readers along the *solea*, and the clamor with which the people surged around the *solea* to touch the Gospel after the deacon had finished reading reminded Paul the Silentiary of the waves of the ocean pounding on a peninsula[20]. Again the medieval Byzantine liturgy transformed the processions into appearances. The *ambo* disappeared entirely and instead the readings were done on the step, which was now named the *solea*, before the royal door of the sanctuary. The book was placed on a portable wooden lectern[21].

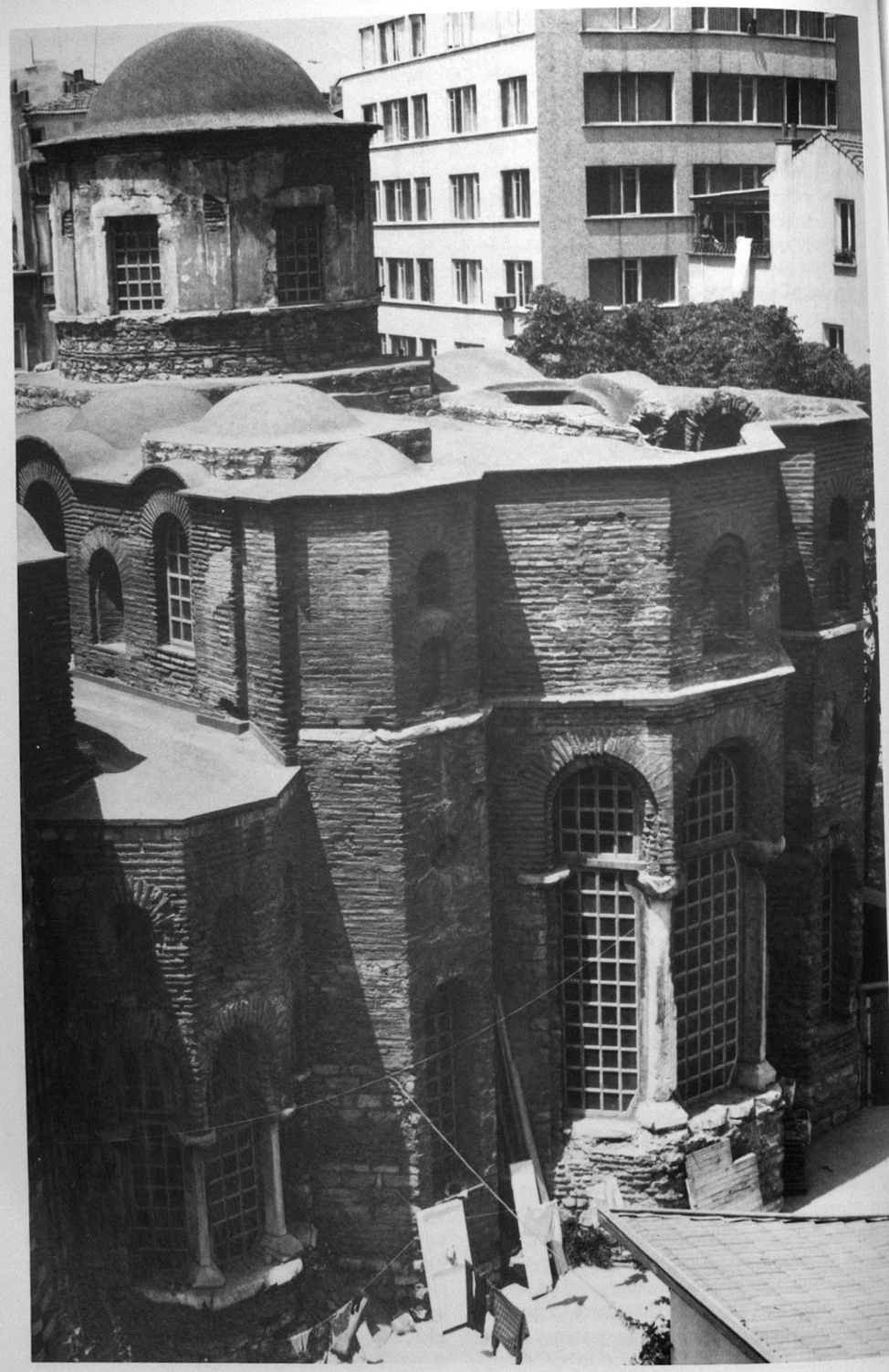
All of these phenomena point to a general withdrawal of liturgical action from the nave and its consolidation within the sanctuary. The liturgy became more and more a performance of the clergy; lay participation tended to be restricted to response in song, since even the reception of Communion was common only two or three times a year. The liturgy was gradually made ever more remote, untouchable, inaccessible, invisible. At the same time something else is happening that in a way may be a counter-balance to this developing chasm between laity and liturgy, and that is the new intimacy in the dimensions of the church building itself.

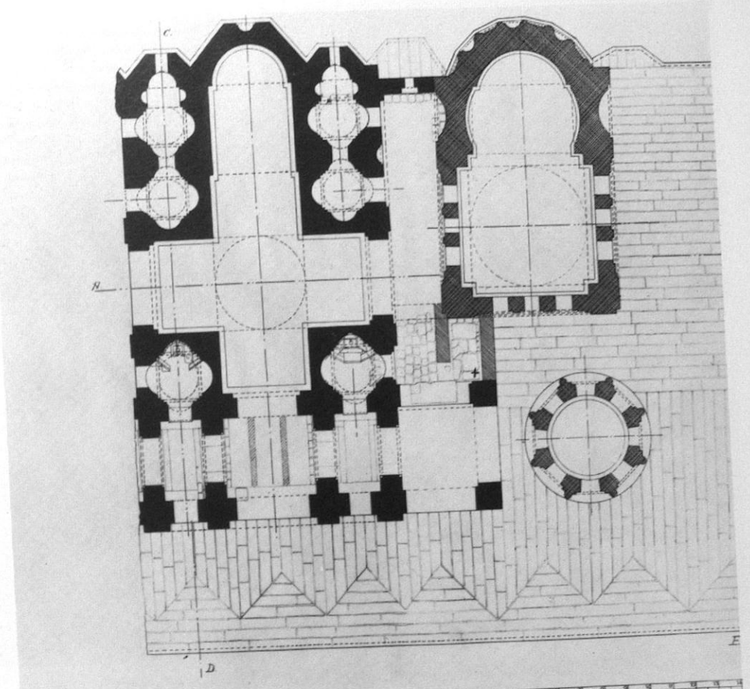
Reduction in Scale and Tendencies toward "Private" Liturgy.

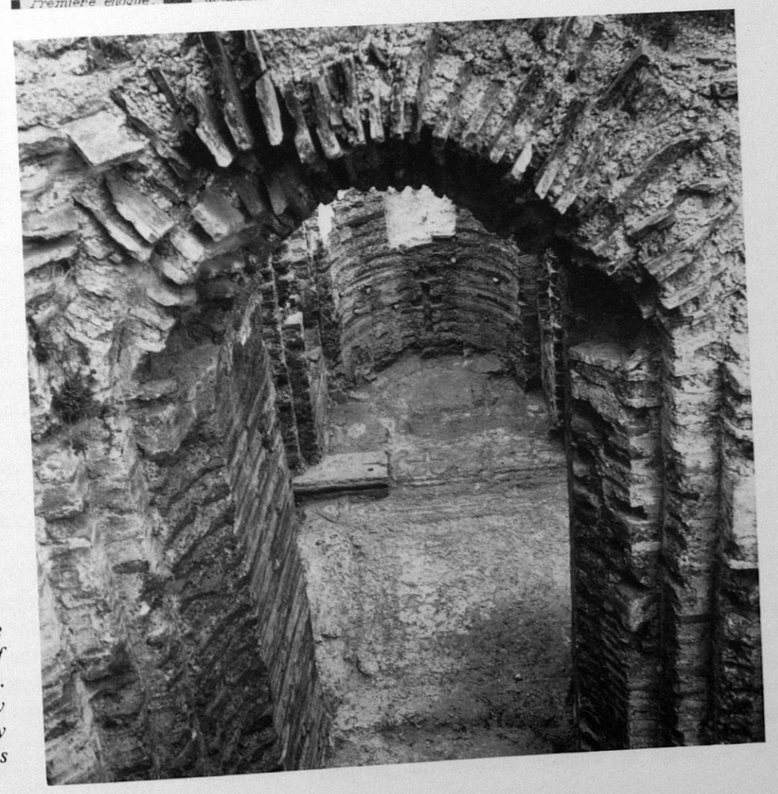
The general diminution, and at times "miniaturization" of medieval church design takes us into an area of interaction between liturgy and architecture that remains for the most part unexplored. The reduced scale was clearly not a feature of the gross decline in population; a town like medieval Kastoria, with its dozens of tiny churches, certainly had a total population large enough to justify one or two churches of decent size, but this solution was not chosen. Krautheimer and Mango have both attributed the phenomenon of smaller medieval churches to monasticism, and this is probably basically correct[22]; most innovation in church practice in Byzantium came out of monasticism. The question is the mechanism by which this change took place.

One aspect of this problem, the multiplication of side chapels in medieval Byzantine architecture, has received some attention from Babič[23]. Unfortunately Babič limited her attention to the mortuary functions of such chapels, whether as martyria, as chapels for the burial of distinguished founders, or as chapels with other funerary associations. While such uses account for the dedication of a certain number of side chapels they tell us little about the actual functioning of the chapels, which are often equipped in standard fashion for the celebration of the Eucharist. Moreover a great many side chapels have no discernible mortuary associations.

The church of the Mother-of-God of Constantine Lips in Constantinople (907) is an important case in point. At the east end of the church to the north and south of the standard triple sanctuary arrangement archeology has confirmed the existence of two extra side chapels (fig. 1)[24]. Unfortunately their original furnishings were not preserved. On the gallery level, however, where burials would have been impossible, four more diminutive chapels survive, three of which preserved portions of the chancel stylo-



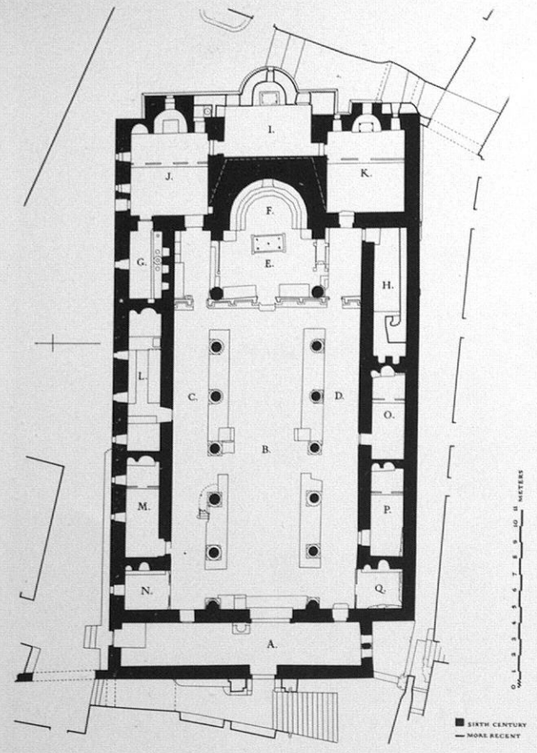




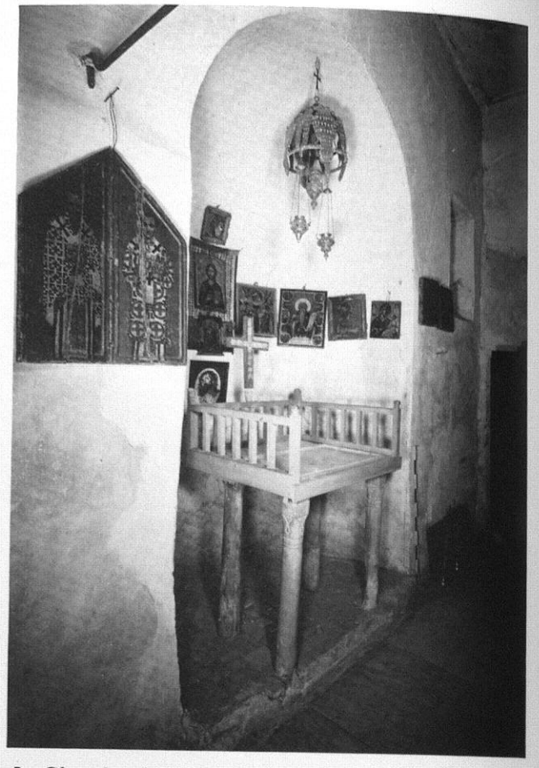
1. Church of the Mother-of-God of Lips, Constantinople. Side chapel to the south and gallery chapels. Photo Mathews.

2. Church of the Mother-of-God of Lips, Constantinople. Gallery plan by E. Mamboury. Courtesy Dumbarton Oaks.

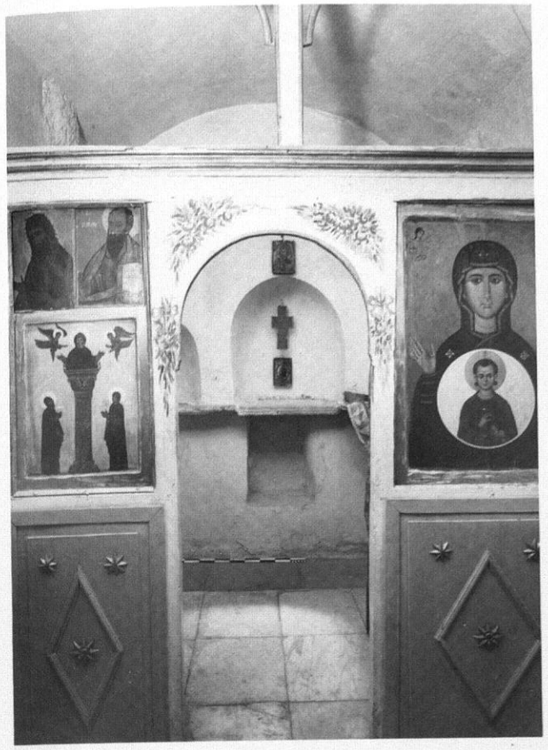
3. Church of the Mother-of-God of Lips, Constantinople. Southeast gallery chapel. Courtesy Dumbarton Oaks Field Committee.



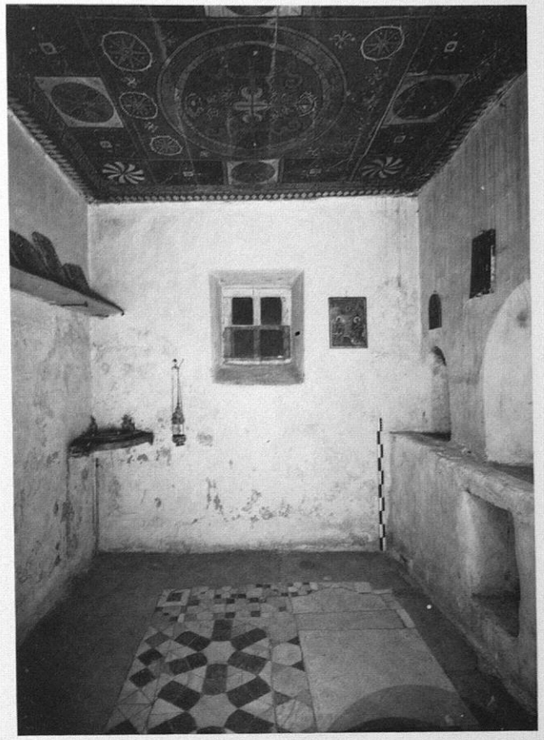
4. Church of St. Catherine's Monastery, Mt. Sinai. Plan. Courtesy G.H. Forsyth.



5. Church of St. Catherine's Monastery, Mt. Sinai. Chapel K. Courtesy G.H. Forsyth.



6. Church of St. Catherine's Monastery, Mt. Sinai. Chapel P. Courtesy G.H. Forsyth.

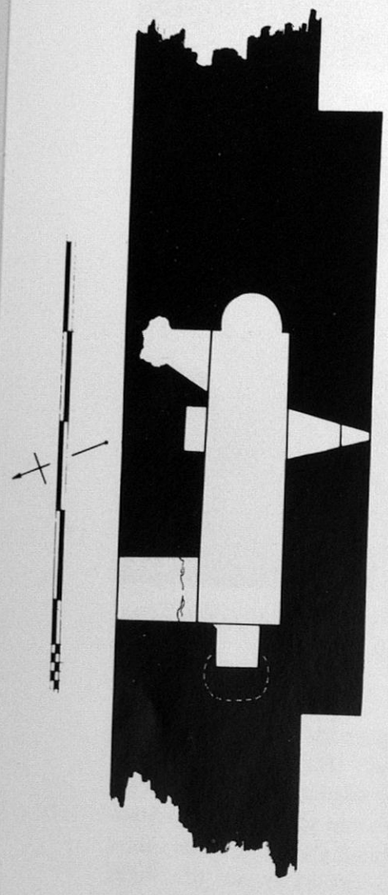


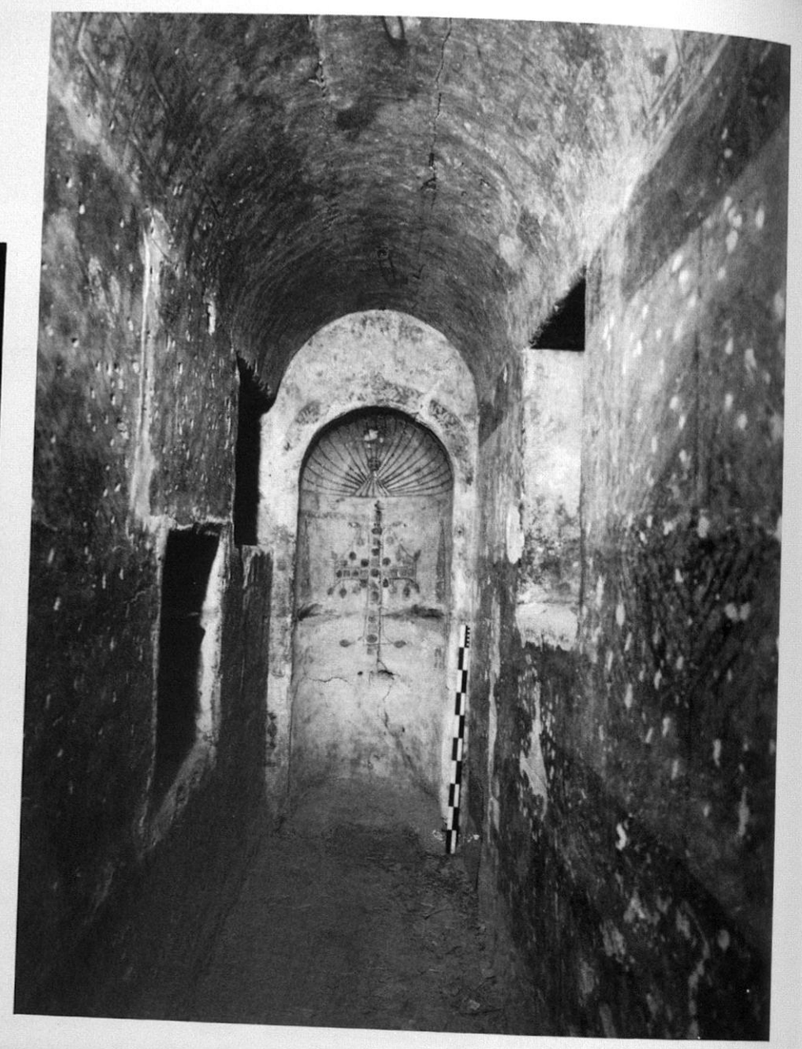
7. Church of St. Catherine's Monastery, Mt. Sinai. Chapel N. Courtesy G.H. Forsyth.

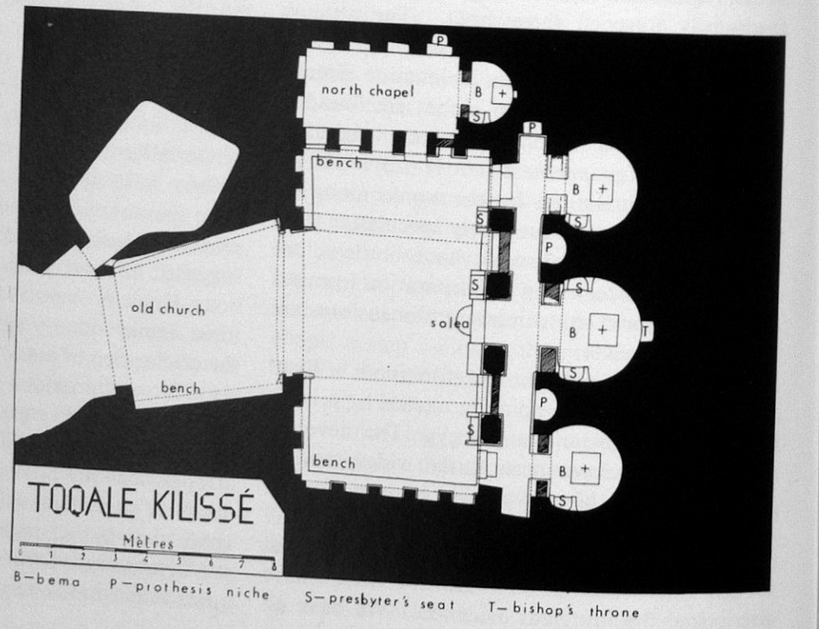
bates, and two the altar emplacements against the apse with cruciform reliquary settings in the wall (fig. 2-3)[25]. Two of these chapels were located in the western corner bays where they could be reached from the gallery over the narthex, but the other two, in the eastern end of the church, could be reached only through some sort of catwalk along the side of the church. Their limited access and their extremely limited dimensions seem to make them hardly suitable for the conduct of the liturgy, which by its nature is meant to be a "public" action. Yet they contained in miniature the two most essential elements of the regular celebration of the liturgy, namely a barrier setting aside the sacred area and an altar. The archeology raises the question whether a kind of "private" liturgy — a common phenomenon in the West — may have had a role in the Byzantine rite as well.

The phenomenon observed at the Lips church, namely the multiplication of diminutive chapels with the minimal furnishings necessary for the celebration of the liturgy of the Eucharist, can be traced at least as far back as the sixth century. At the monastery of St. Catherine's, Mt. Sinai, 548-560, the church follows a common Early Christian basilica plan with the notable addition of a series of chapels around the periphery (fig. 4)[26]. Structurally all of these belong to the original fabric of the Justinianic church[27]. Chambers G and H, furnished with cabinet niches, Forsyth has identified as sacristies; the others, however, all have the essential and minimal furnishings for the celebration of the divine liturgy. In chapels J and K the altar is free-standing in a small apse while in the other chapels the altar simply consists of a shelf built into a niche (fig. 5-7)[28]. In each chapel another niche immediately to the left of the altar is provided for the *prothesis* ceremony. The finish of the masonry guarantees the sixth-century date of these altar and *prothesis* niches, for since the building's masonry is dressed only on the surface one could not make a subsequent cut into it without exposing the rubble core[29]. In each chapel a step indicates the probable location of a chancel barrier (in N and Q the step is to the side, from the aisle). The largest, namely chapels J and K flanking the main apse, are about 5 m square; those that flank the aisles are a bare 2 m wide, though of varying lengths. In other words, although they are furnished for the celebration of the divine liturgy none is large enough to accommodate a celebration that one could call "public" or even a celebration that would involve any significant percentage of the monastic community. One other chapel at Sinai deserves to be mentioned in this connection, an even more diminutive chapel located in the center bay of the southwest wall (fig. 8-9)[30]. Slightly less than a meter in width and 3.7 m in length, the chapel was handsomely frescoed throughout. The altar is missing, but the un-frescoed area beneath the cross in the apse probably indicates its location directly against the apse wall. Two niches are found in the left wall, the second one placed at a height suitable for use for *prothesis*. The erection of modern accommodations for the monks along the inside of this wall makes it purely speculative what relationship this chapel might have borne to the rest of the monastery plan; its separation from the main church and its miniature dimensions are significant, however.

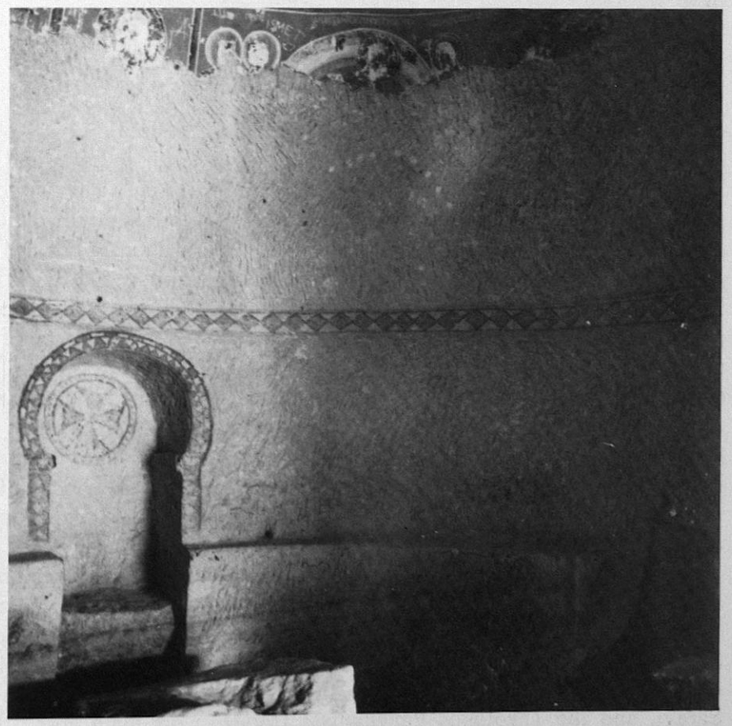
We have some evidence, therefore, both at Sinai and at the Lips church pointing toward a "privatization" of the Byzantine liturgy. The development seems to have been fairly widespread in medieval times. Much valuable evidence for the shape of the medieval Byzantine liturgy is still contained in the rock-cut churches of Cappadocia, though in their search for frescoes scholars have overlooked the liturgical evidence. We have already cited the seating arrangement in the main apse at the Tokali Kilise. The arrangement in the side apses is even more significant for our investigation. Both the north and south apse are identical in furnishings, containing an altar in the center and a seat for the presbyter to the right (fig. 10). But it should be noted that while the *prothesis* ceremony requires a table of some sort it has no use for a seat, for there are no scriptural readings; on the other hand, in a *diaconicon,* defined as a place for vessels and for vesting, neither altar nor seat would have any place. Historians have tended automatically to label the three sanctuary chambers, wherever they occur, as *prothesis, bema* and *diaconicon;* the archeology suggests, however, that what we have at Tokali is not a single *bema* with its auxiliary chambers but three *bemas* side by side, each fully equipped for the celebration of mass. For each *bema* a *prothesis* niche was provided just to the left of each apse in the corridor of space immediately in front of the apses (fig. 10 and 11). A slightly different arrangement maintains in the chapel just to the north of the main church of Tokali. Here the chapel has but a single apse. The altar and the presbyter's seat to the right are arranged as in the apses of the main church, but the *prothesis* niche is







8. *Southwest wall chapel, St. Catherine's Monastery, Mt. Sinai. Plan. Courtesy G.H. Forsyth.*
9. *Southwest wall chapel, St. Catherine's Monastery, Mt. Sinai. View toward the apse. Courtesy G.H. Forsyth.*
10. *Tokali Kilise, Göreme. Plan. From G. de Jerphanion,* Les églises rupestres, *I, 2, plate 61.*



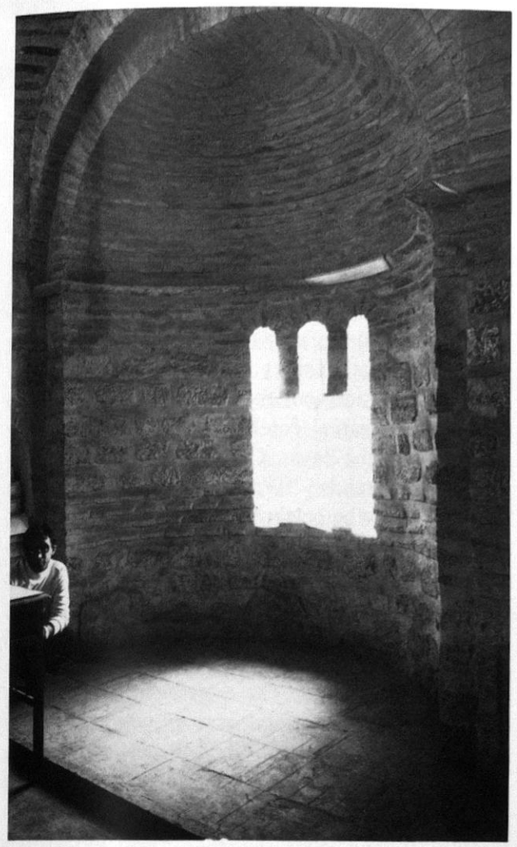
11. *Tokali Kilise, Göreme. Interior, showing alternation of apses* (bemas) *and* prothesis *niches. Photo Mathews.*
12. *Tokali Kilise, Göreme. Center apse, showing bishop's throne, pseudo-*synthronon, *and presbyter's chair. Photo Mathews.*

13. Church of Christ of Chōra, Constantinople. Apse and flanking chapels. Photo Mathews.

outside of the chancel barrier to the left, in the first bay of the nave.

Both of these arrangements, with minor variations, are standard throughout Cappadocia. Where the church has but a single apse the *protehesis* is usually in the nave immediately to the left of the sanctuary; where the church has three apses, each apse is a *bema* with its own altar and presbyter's seat. The commonest variation is in the placement of the *prothesis* niche; if the church is less spaciously laid out than the Tokali a small *prothesis* niche is generally placed within the *bema* itself, to the left, opposite the presbyter's seat.

These Cappadocian phenomena cannot be dismissed as provincial monastic practices; for although many of the furnishings are missing, the same arrangements seem to have been in use in Constantinople. Churches with a single-apsed sanctuary are not uncommon; one can cite, for example, the Toklu dede Mescidi, the Bogdan Sarayi, and the Theotokos Panagiotissa (Mougliotissa)[31]. All of these are diminutive churches with a nave and sanctuary spanning less than 10 m. The two former must have accommodated the *prothesis* in the niche just left of the apse within the chancel barrier; the third church, which was a quatrefoil plan with three niches in each apse, may have accommodated the *prothesis* either in the left niche of the main apse, or somewhere in the north conch. The three-*bema* arrangement of Cappadocia also appears in Constantinople at the famous church of Christ of Chōra (fig. 13-14). Here the main apse has a niche off-center to the left, evidently for the *prothesis*[32], while each of the flanking chapels is equipped with apse and niche. The fact that the south flanking chapel does not communicate with the main apse bears out its independence as a separate *bema;* on the other hand the fact that the north flanking chapel does not communicate with the nave underlines its unsuitability for *prothesis* functions in relation to the main apse. Beyond the Lips church, therefore, there is considerable evidence in Constantinople that the liturgy was being celebrated on a reduced, private scale, whether in churches of miniature size or in small chapels annexed to larger churches. Further monuments to be considered in the same category might be the gallery-level chapels of Hag. Eirēnē and the Gül Camii, and the multiplied east-end chapels on the ground level at Theotokos Pammakaristos, the Kalenderhane Camii, and the Vefa Kilise Camii.



14. Church of Christ of Chōra, Constantinople. South flanking chapel, showing apse and prothesis niche. Photo Mathews.

Literary evidence for the privatization of the Byzantine liturgy is still scarce, but it is hoped that by drawing attention to some of the documents further sources can be brought to light. Curiously enough, the earliest literary evidence comes from Sinai's patriarchal see of Alexandria, only a generation or two after Justinian's church. The evidence is found in the life of St. John the Almsgiver, appointed by Heraclius in 610 as the orthodox, i.e. Chalcedonian, bishop of Alexandria. The saint's biographer and contemporary, Leontius of Neapolis, narrates the manner in which St. John sought to correct a government official who could not be persuaded to be reconciled with a personal enemy.

"One day the Saint sent and had him fetched on the pretext of some public business, and as soon as he had come the Patriarch held a service in his oratory, no one else being present save his syncellus. After the Patriarch had said the prayer of consecration and had pronounced the opening words of the Lord's Prayer, the three of them began to repeat the Prayer. When they got to the sentence : 'Forgive us our debts as we forgive our debtors,' the Patriarch made a sign to the syncellus to stop, and he himself stopped, too, and the magistrate commenced saying all by himself 'Forgive us as we forgive[33].'"

The situation could not be clearer. We are dealing with a personal oratory (the text says ἐν τῷ εὐκτηρίῳ αὐτοῦ), probably located within the episcopal residence (for reasons we will see in the next passage), and the bishop is celebrating the divine liturgy with only his secretary (in the role of deacon, one presumes) and the magistrate. Beyond this we can also assume, and this is significant, that we are dealing with a weekday celebration, since on Sundays and holidays the bishop would have been expected to celebrate publicly for his parishioners.

A second reference to the private celebration of the liturgy is found in a passage where the Saint deals with certain parishioners who were in the habit of leaving the public, cathedral liturgy after the Gospel to stand outside and talk.

"Directly after the Gospel had been read in the church, (the Saint) slipped away and came out himself and sat down outside with the crowd. And when everybody was amazed, the just man said to them : 'Children, where the sheep are, there also the shepherd must be. Come inside and I will come in; or stay here and I will stay, too. For I come down to the Holy Church for your sakes, since I could hold the service for myself in the bishop's house[34].'"

Clearly the bishop had an oratory within his own residence (ἐν τῷ ἐπισκοπείῳ) for his private use. Moreover, while the bishop was most anxious that as large a public as possible should attend the cathedral liturgy, he takes the extraordinary position that the congregation is entirely dispensible as far as the essential function of the liturgy is concerned. Evidently when the duties of caring for his flock did not require a public celebration he felt free to celebrate privately.

One might assume from these two texts that we

are dealing with an episcopal privilege, but a third text speaks of monastic priests celebrating in the privacy of their cells.

He collected two bodies of holy monks, arranged "that all their needs should be supplied from the lands belonging to him in his native city, built cells for them and appointed them to the two oratories, the one of our Lady, the holy Mother of God, and the other of St. John, which he had rebuilt from the foundations. Then he spake to the monks beloved of God and said : 'I myself — after God — will take thought for your bodily needs, but you must make the salvation of my soul your care, so that your evening and night vigils may be set to my credit with God. But if you celebrate the liturgy in our cells, your own souls will gain the benefit[35].'"

Here we are dealing with a kind of spiritual profit-sharing plan. Each of the two monasteries was given a communal oratory in which the monks could gather for the chanting of the divine office. The plan required that in the chanting of the office (the text refers to ἡ λυχνικὴ καὶ ἡ νυκτερίνη ἀγρυπνία) the monks should pray for the bishop. At the same time each monastery had individual cells for the monks, and, according to the bishop's plan, if a monk celebrates the liturgy in his cell he may do so for his own personal benefit (εἴ τινα δὲ ἐν τοῖς ἡμέτεροις κελλίοις λειτουργίαν ποιήσητε, ὑπὲρ τῶν ὑμετέρων ἔσται ψυχῶν). Strange as it sounds, it is difficult to avoid the impression that the monks customarily gathered in their common church for the chanting of the divine office, but that for the divine liturgy they were allowed to go to their separate cells. Yet the situation is understandable if one assumes that it is again the weekday liturgy that is

purple linens interwoven with gold and treasures in abundance[36]." Even allowing for the author's tendency to exaggerate, the casual reference is valuable information, for it not only documents the existence of oratories in the galleries of Hagia Sophia, but the mention of the gifts of vessels and linens clearly indicates that the oratories were equipped for the celebration of the divine liturgy. As in Alexandria we are probably dealing with chapels intended for a weekday liturgy for those whose devotion was not satisfied with a liturgy restricted to weekends and holy days. But by the end of the century the practice received a conciliar endorsement that seems to embrace the private domestic celebration of the liturgy regardless of the day. Canon 31 of the Quinisextum Council reads : "We decree that those clerics who happen to be celebrating the liturgy or baptizing in domestic oratories in homes should do so with the knowledge of the bishop of the place[37]." The canon contains no hint of disapproval of the practice, but only insists that it belongs under the jurisdiction of the local ecclesiastical authority. The reference to baptism implies that the domestic oratory was being used for the full range of liturgical services for the household to which it was attached. It would seem, therefore, that by this time the practice of a private liturgy had gained wide popularity, whether celebrated in monastic cells, in the bishop's residence, or in a family chapel. It is in this light that one must view the multiplication of little chapels — sometimes adjoining a larger church and sometimes separate — in Sinai, in Cappadocia and in Constantinople. What was probably a monastic practice in origin paved the way eventually for the family chapel, which [illegible]

tic property was also generally in the hands of a lay owner, the χαριστικάριος[39]. As a result "catholic" churches, that is churches immediately dependent on the bishop, became an ever smaller minority of the total number of churhes; in 15th century Constantinople only eight churches were counted "catholic" against over two hundred privates churches[40].

Of course, churches that were private legally did not have to be private or miniature in scale. Yet in fact this was the direction which the evolution took. The church became a family or neighborhood possession, and while the liturgy in its performance became ever more remote and invisible to the laity, in its physical dimension it became ever more intimate and domesticated.

Present evidence for the privatization of the Byzantine liturgy points to a number of areas of possible research. From the point of view of archeology much data has gone unobserved simply due to an a priori presumption against the existence of a private liturgy in Byzantium. A more objective review of the material should uncover considerable new evidence of the functioning of Byzantine architecture. Among literary sources the lives of the saints deserve new attention from this point of view, especially since the usual liturgical sources of *typica* and commentaries are by their nature concerned generally with the public and official conduct of worship. In medieval villages one would like to know a great deal more about the patterns of family patronage in relation to church building. In places like Kastoria and Mani it seems clear that the extended family was the unit for churching, but the evidence has never been systematically examined[41]. Finally, in the monastic celebration of the liturgy one would like to know more about the day-to-day calendar of liturgical observance. In post-medieval times one reads of the practice of a rotating liturgy moving daily from chapel to chapel. In the eighteenth century Allatios tells us,

"In some monasteries there are as many parecclesia as there are days in the week. In these, except on Sundays and on the feast-days of saints when it is required of all monks to attend the services, one of the monks to whom the duty falls, and who is called the ἑβδομαδάριος, celebrates the rite — one day in one parecclesium, the next day in another. In this way by the time a week has passed he has celebrated in as many parecclesia[42]."

On the other hand a sixteenth century Russian traveller in Sinai reported, "Le couvent du Sinai possède en tout vingt-cinq églises et chapelles; l'office divin est célébré dans chacune d'elles[43]." To what extent such practices reflect medieval observances has yet to be investigated.

Thomas F. MATHEWS.

are dealing with an episcopal privilege, but a third text speaks of monastic priests celebrating in the privacy of their cells.

He collected two bodies of holy monks, arranged "that all their needs should be supplied from the lands belonging to him in his native city, built cells for them and appointed them to the two oratories, the one of our Lady, the holy Mother of God, and the other of St. John, which he had rebuilt from the foundations. Then he spake to the monks beloved of God and said : 'I myself — after God — will take thought for your bodily needs, but you must make the salvation of my soul your care, so that your evening and night vigils may be set to my credit with God. But if you celebrate the liturgy in our cells, your own souls will gain the benefit[35].'"

Here we are dealing with a kind of spiritual profit-sharing plan. Each of the two monasteries was given a communal oratory in which the monks could gather for the chanting of the divine office. The plan required that in the chanting of the office (the text refers to ἡ λυχνικὴ καὶ ἡ νυκτερίνη ἀγρυπνία) the monks should pray for the bishop. At the same time each monastery had individual cells for the monks, and, according to the bishop's plan, if a monk celebrates the liturgy in his cell he may do so for his own personal benefit (εἴ τινα δὲ ἐν τοῖς ἡμέτεροις κελλίοις λειτουργίαν ποιήσητε, ὑπὲρ τῶν ὑμετέρων ἔσται ψυχῶν). Strange as it sounds, it is difficult to avoid the impression that the monks customarily gathered in their common church for the chanting of the divine office, but that for the divine liturgy they were allowed to go to their separate cells. Yet the situation is understandable if one assumes that it is again the weekday liturgy that is in question. The Early Christian practice, which was continued far into the Middle Ages in many places, restricted the public liturgy to Saturday and Sunday; if we assume that the monks were expected to attend the Saturday and Sunday liturgy in common we must assume that they were permitted to celebrate for their own devotion on other days in private.

The *Life of St. John the Almsgiver* informs us that in Alexandria a private liturgy was known both in a monastic setting and in the episcopal residence at the beginning of the seventh century. Evidence from Constantinople later in the century points in a similar direction. In the *Patria* we are informed that the Patriarch Sergius (610-638) "established all the oratories of Hagia Sophia in the *katēchoumena* (i.e., galleries), donating to them many gold and silver vessels and purple linens interwoven with gold and treasures in abundance[36]." Even allowing for the author's tendency to exaggerate, the casual reference is valuable information, for it not only documents the existence of oratories in the galleries of Hagia Sophia, but the mention of the gifts of vessels and linens clearly indicates that the oratories were equipped for the celebration of the divine liturgy. As in Alexandria we are probably dealing with chapels intended for a weekday liturgy for those whose devotion was not satisfied with a liturgy restricted to weekends and holy days. But by the end of the century the practice received a conciliar endorsement that seems to embrace the private domestic celebration of the liturgy regardless of the day. Canon 31 of the Quinisextum Council reads : "We decree that those clerics who happen to be celebrating the liturgy or baptizing in domestic oratories in homes should do so with the knowledge of the bishop of the place[37]." The canon contains no hint of disapproval of the practice, but only insists that it belongs under the jurisdiction of the local ecclesiastical authority. The reference to baptism implies that the domestic oratory was being used for the full range of liturgical services for the household to which it was attached. It would seem, therefore, that by this time the practice of a private liturgy had gained wide popularity, whether celebrated in monastic cells, in the bishop's residence, or in a family chapel. It is in this light that one must view the multiplication of little chapels — sometimes adjoining a larger church and sometimes separate — in Sinai, in Cappadocia and in Constantinople. What was probably a monastic practice in origin paved the way eventually for the family chapel which radically altered the pattern of "churching" the population in medieval Byzantium.

Byzantine law provided for and promoted the founding of these private churches (εὐκτήριοι οἶκοι), and this aspect of the sources has been extensively researched by E. Herman[38]. Not only great landowners, but anyone who could afford to express his piety in this fashion could erect a church or chapel. Such a church remained the property of the founder who could sell, lease, or bequeath it, though he was enjoined from alienating it from religious purposes once established. The founder could appoint the priest, subject to episcopal approval, but with this right went the obligation usually of providing for the priest's livelihood and the services in the church. Monastic churches too legally fell within the same category of εὐκτήριοι οἶκοι, and monastic property was also generally in the hands of a lay owner, the χαριστικάριος[39]. As a result "catholic" churches, that is churches immediately dependent on the bishop, became an ever smaller minority of the total number of churhes; in 15th century Constantinople only eight churches were counted "catholic" against over two hundred privates churches[40].

Of course, churches that were private legally did not have to be private or miniature in scale. Yet in fact this was the direction which the evolution took. The church became a family or neighborhood possession, and while the liturgy in its performance became ever more remote and invisible to the laity, in its physical dimension it became ever more intimate and domesticated.

Present evidence for the privatization of the Byzantine liturgy points to a number of areas of possible research. From the point of view of archeology much data has gone unobserved simply due to an a priori presumption against the existence of a private liturgy in Byzantium. A more objective review of the material should uncover considerable new evidence of the functioning of Byzantine architecture. Among literary sources the lives of the saints deserve new attention from this point of view, especially since the usual liturgical sources of *typica* and commentaries are by their nature concerned generally with the public and official conduct of worship. In medieval villages one would like to know a great deal more about the patterns of family patronage in relation to church building. In places like Kastoria and Mani it seems clear that the extended family was the unit for churching, but the evidence has never been systematically examined[41]. Finally, in the monastic celebration of the liturgy one would like to know more about the day-to-day calendar of liturgical observance. In post-medieval times one reads of the practice of a rotating liturgy moving daily from chapel to chapel. In the eighteenth century Allatios tells us,

"In some monasteries there are as many parecclesia as there are days in the week. In these, except on Sundays and on the feast-days of saints when it is required of all monks to attend the services, one of the monks to whom the duty falls, and who is called the ἑβδομαδάριος, celebrates the rite — one day in one parecclesium, the next day in another. In this way by the time a week has passed he has celebrated in as many parecclesia[42]."

On the other hand a sixteenth century Russian traveller in Sinai reported, "Le couvent du Sinai possède en tout vingt-cinq églises et chapelles; l'office divin est célébré dans chacune d'elles[43]." To what extent such practices reflect medieval observances has yet to be investigated.

Thomas F. MATHEWS.

NOTES

1. On the literature of the commentaries on the Byzantine liturgy see René Bornert, *Les Commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris, 1966.

2. On the Lechaion Basilica see R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Baltimore, 1965, pp. 99-101; on the churches of Kastoria see the recent article by A.W. Epstein, "Middle Byzantine Churches of Kastoria : Dates and Implications," *Art Bulletin*, LXII, 1980, pp. 190-207.

3. T.F. Mathews, *The Early churches of Constantinople : Architecture and Liturgy*, University Park, Penn., 1971, pp. 138-147.

4. In addition to the references in Mathews, *Early Churches*, pp. 144-145, one should note the references to a place for the salutation (πρόσρησις) of the bishop in the atria of St. Sergius and St. Stephen at Gaza. Coricius, *Laudatio Marciani*, I, 22 and II, 33, ed. R. Foerster, *Choricii Gonaei Opera*, Leipzig, 1929, pp. 8 and 36.

5. On all aspects of this ceremony and its evolution see the recent monograph by Robert F. Taft, *The Great Entrance, A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom, Orientalia Christiana Analecta*, 200, Rome, 1975.

6. On the introduction of litanies and antiphons at the beginning of the liturgy see Juan Mateos, *La Célébration de la Parole dans la liturgie byzantine, Étude historique, Orientalia Christiana Analecta*, 191, Rome, 1971. In Constantinople the patriarch continued for some time to enter the cathedral solemnly from his adjacent living quarters, letting lesser clergy attend to the opening litanies, Mateos, pp. 76-79. Generally, however, the development of the *prothesis* ceremony, that is the private blessing of the bread and wine before the start of the liturgy, required the presence of the celebrant in the sanctuary before the litanies. This order of events is attested to by Germanus in the eighth century. *Historia Ecclesiastica*, ch. 20-22; ed. Nilo Borgia, *Il commentario liturgico di s. Germano*, Grottaferrata, 1912, pp. 19-21.

7. Nicholas Cabasilas, *Commentary*, ch. 20, ed. S. Salaville et al., Nicholas Cabasilas, *Explication de la Divine Liturgie, Sources Chrétiennes, 4*, 2nd ed., Paris, 1967, p. 146.

8. Taft, *Great Entrance*, pp. 1-10, 178-203.

9. Taft, *Great Entrance*, pp. 413-416; Mathews, *Early Churches*, pp. 162-171.

10. We still lack a thorough history of the de-

velopment from templon screen to iconostasis. Cf. J. Walter, "The Origins of the Iconostasis," *Eastern Churches Review,* 3, 1971, pp. 251-267. The eleventh century churches of Cappadocia sometimes show an arcade screening the sanctuary, but it is significant that icons do not appear on these arcades even when the rest of the church is covered with frescoes.

11. Nicholaus Andidorum, *Protheoria,* 21, PG, 140, col. 445. For Nichetas see Taft, *Great Entrance,* p. 412.

12. Taft, *Great Entrance,* pp. 411-412. Walter assumed a general use of curtains in the Middle Byzantine period. Cf., *op. cit.,* p. 258.

13. On the *synthronon* at Hag. Eirēnē see U. Peschlow, *Die Irenenkirch in Istanbul, Untersuchungen zur Architektur, Istanbuler Mitteilungen,* beiheft 18, Tübingen, 1977, pp. 24-25. For the other churches see Mathews, *Early Churches,* pp. 26-27, 66, 99.

14. A Megaw, "Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul," *Dumbarton Oaks Papers,* XVII, 1963, p. 336 and fig. A.

15. On the evidence for concelebration in the Byzantine rite see R. Taft, "Ex Oriente Lux? Some Reflections on Eucharistic Concelebration," *Worship,* LIV, 1980, 308-325. In the nave of Tokali seating is provided for the chanting of the divine office, which gives us a nice picture of the size of the monastic community which the church served. The benches along the north, south and west walls seated 15 monks at the most (one in each recess); along the east wall in front of the chancel are three arm chairs for priests and benches between them for another two or four monks. If necessary another ten monks could be accommodated in the west nave of the "old church." One is dealing, then, with a monastic community consisting of three priests and around 25 monks. Cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin : les églises rupestres de Cappadoce,* Paris, 1932, I, 2, pp. 297-376.

16. Mathews, *Early Churches,* pp. 149-152.

17. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur,* Munich, 1897, I, pp. 160-163.

18. Quinisext Council, canon 29, Mansi, XI, 952.

19. For archeological evidence in Constantinople of the *solea* and *ambo* see Mathews, *Early Churches,* pp. 36-37, 53-54, 66, 70 and 98-99.

20. *Descriptio ambonis,* lines 244-251, ed. P. Friedlander, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius,* Leipzig, 1912, pp. 263-264.

21. Portable lecterns appear in Byzantine art in representations of Christ reading in the Synagogue.

22. R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture,* p. 247; C. Mango, *Byzantine Architecture,* New York, 1974, pp. 197-198.

23. G. Babić, *Les Chapelles annexes des églises byzantines : Fonction liturgique et programme iconographique,* Paris, 1969.

24. A. Megaw, "The Original Form of the Theotokos Church of Constantine Lips," *Dumbarton Oaks Papers,* XVIII, 1964, pp. 279-298.

25. T. Macridy, "The Monastery of Lips and the Burials of the Paleologi," *Dumbarton Oaks Papers,* XVIII, 1964, pp. 253-278 and fig. 24-27.

26. I am deeply grateful to Prof. George H. Forsyth of the University of Michigan for his generosity in sharing the results of his archeological study of Sinai before his final publication of the material. In addition to the photographs of fig. 4-9, which Prof. Forsyth made available to me, I was also the beneficiary of his patient exposition of the material in conversation and correspondence.

27. G.H. Forsyth, "The Monastery of St. Catherine at Mt. Sinai : The Church and Fortress of Justinian," *Dumbarton Oaks Papers,* XXII, 1968, p. 11 and n. 13.

28. Fig. 5-7 correspond to plates XCIX-B, XCIII-B, and XCII-A in G.H. Forsyth and K. Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai, The Church and Fortress of Justinian,* plate volume, Ann Arbor, Michigan, 1970.

29. I am indebted to Forsyth for this observation. On the masonry technique see his remarks in *Dumbarton Oaks Papers,* XXII, 1968, p. 7, n. 6.

30. Fig. 30 appears as plate IX-A in Forsyth and Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine.* For other views of the chapel and its frescoes see plates IX-B, CXXXIV-A and B, CXXV-A to C, and CXCIV to CXCVIII.

31. T.F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul : A Photographic Survey,* University Park, Penn., 1976, pp. 36-39, 366-382, with relevant bibliography.

32. Ibid., plate 8-24.

33. Leontius of Neapolis, *Life of John the Almsgiver,* ch. 39, ed. H. Gelzer, Leontios' von Neapolis Leben des Heiligen Iohannes des Barmherzigen, Sammlung ausgewahlter kirchen- und dogmengeschichtlicher Quellenschriften, V, Freiburg i.B. and Leipzig, 1893, pp. 78-79; trans. E. Dawes and N.H. Baynes, *Three Byzantine Saints,* Oxford, 1977, p. 247.

34. Leontius, *Life,* ch. 42; ed. Gelzer, pp. 83-84; trans. Dawes and Baynes, p. 250.

35. Leontius, *Life,* ch. 42; ed. Gelzer, p. 85; trans. Dawes and Baynes, p. 251.

36. Ps. Codinus, *Patria Konstantinoupoleos,* ed. T. Preger, *Script. Orig. Const.,* Leipzig, 1906, II, p. 280. R. Cormack has corrected my earlier use of this text (*Early Churches,* p. 129) in a note in his article with E. Hawkins, "The Mosaics of St. Sophia at Istanbul : The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp," *Dumbarton Oaks Papers,* XXXI, 1977, 199, n. 37.

37. Quinisext Council, canon 31 : τοὺς ἐν ευκτηρίοις οἴκοις ἔνδον οἰκίας τυγχάνουσι λειτουργοὺντας ἢ βαπτίζοντας κληρικούς, ὑπὸ γνώμης τοῦτο πράττειν τοῦ κατὰ τόπον ἐπισκοπου ὁρίζομεν. Mansi, XI, 956.

38. E. Herman, "Die kirchlichen Einkunfte des byzantinischen Niederklerus," *Orientalia Christiana Periodica,* VII, 1942, pp. 378-442, esp. 419-425; "'Chiese private' e diritto di fondazione negli ultimi secoli dell'impero bizantino," *Orientalia Christiana Periodica,* XII, 1946, 302-321; "The Secular Church," in *Cambridge Medieval History,* IV, part 2, Cambridge, 1967, pp. 104-133, esp. 116-125.

39. E. Herman, "Richerche sulle istituzioni monastiche bizantine : typica ktetorika, caristicari e monasteri 'liberi,'" *Orientalia Christiana Periodica,* II, 1940, 293-375; P. Lemerle, "Un aspect du rôle des monastères à Byzance : Les Monastères donnés à des laïcs, les charisticaires," *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles Lettres,* 1967, pp. 9-28.

40. E. Herman, *Cambridge Medieval History,* IV, part 2, p. 118.

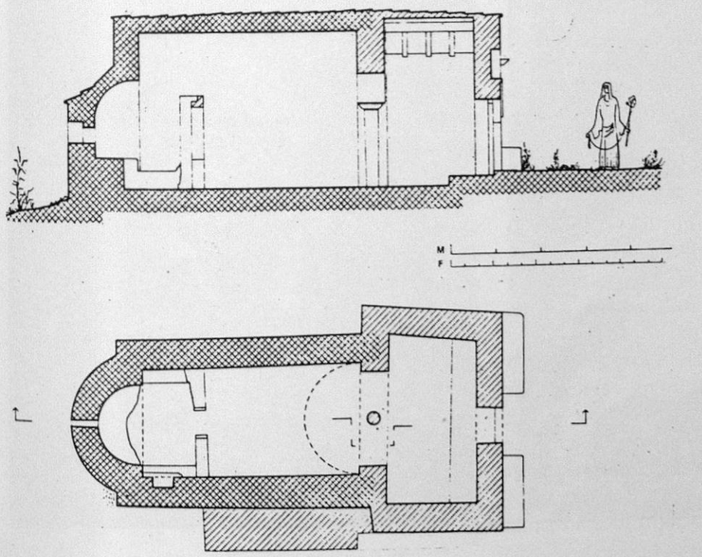
41. For a general introduction see D.E. Rogan, *Mani : History and Monuments,* Athens, 1973. In Kastoria Epstein has remarked on the pattern of family patronage in *Art Bulletin, LXII, 1980, 200-1.*

42. Leo Allatios, ch. 7, trans. A. Cutler, *The Newer Temples of the Greeks,* University Park, Penn., 1969, pp. 34-35.

43. S. Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient,* Geneva, 1889, p. 303.
I am grateful to Father Robert F. Taft, S.J., for calling this reference to my attention.

Provincial Byzantine Painting in Attica : H. Kyriaki, Keratea

by Dean Mc KENZIE



1. H. Kyriaki, Keratea, exterior from Northwest. (photo : Mc Kenzie).

2. H. Kyriaki, Keratea, longitudinal section and ground plan. (Bouras et alias, Churches of Attica, *pl. XIV)*

3. *H. Kyriaki, Keratea; Presentation of the Christ Child in the Temple. (photo : Mc Kenzie).*

4. *H. Kyriaki, Keratea; St. Simeon and the Christ Child in Presentation in the Temple (photo : Mc Kenzie).*

5. *H. David, Thessaloniki; Baptism of Christ, detail of St. John the Baptist (photo : Mc Kenzie).*

Scattered throughout Attica are to be found numerous Byzantine churches which still preserve a large part of their fresco decoration. Understandably, little attention has been paid to these provincial monuments. Although none of these churches have paintings of major importance, a study of their frescoes can be instructive with regard to the amount of freedom that the local artists exercised in painting the familiar themes of Christianity. The small church of H. Kyriaki at Keratea, some 40 kilometers from Athens is a case in point[1]. The frescoes that survive on the vault of the naos reflect the representative style of an expressive artist who generally followed traditional post-iconoclastic Byzantine iconography, yet lacked the sophisticated skills of an urban artist. At the same time this provincial artist took certain liberties in the iconography that reveal a departure from the established approach to the standard Christian themes. In addition, folk art traditions had a pronounced influence on the style of the artist.

H. Kyriaki near Keratea is a simple, box-like church, today isolated on a mountain slope next to a rural road (pls. 1 and 2). A single roof covers the building which is vaulted inside by a barrel vault decorated with frescoes. A narthex somewhat wider than the original church was added at some later date. Two low masonry benches were constructed flanking the low, arched doorway. Above the doorway is a small niche, probably meant to hold an icon. A wall of rubble was built against the north side of the main chamber, apparently to buttress the barrel vault inside. Excluding the eastern apse, the entire dimensions of the church including the narthex is $5 \times 8{,}30$ m. The main chamber measures $3{,}75 \times 5{,}50$ m[2]. The inscription ARTEMION EUKRATOU MILESIA appears as an epitaph below a window. The templon separating off the altar area was built of masonry, a technique commonly found in these small churches of Attica.

Although the frescoes of the apse no longer survive, still preserved are six festival scenes on the vault of the naos, plus an Ascension scene over the altar. A broad decorative band incorporating folk motifs extends the length of the church on the crown of the barrel vault. It separates the six Festival scenes, three on both sides. On the south side of the sanctuary beginning from the west, the compositions include Christ's Entry into Jerusalem, the Presentation of the Christ Child in the Temple (pls. 3 and 4) and the Nativity (pl. 6). On the north side again from the west appear the Holy Women at the Tomb of Christ (Myrophoroi), the Raising of Lazarus and the Descent into Limbo (Anastasis). On the lower walls fragments of standing saints can still be discerned. The figure of Christ along with fragments of Apostles and Angels in the Ascension scene appear at the east end of the barrel vault over the altar. Perhaps the most expressive figure in the surviving frecoes is St. Simeon in the Presentation scene. His rather tortured facial expression and disheveled hair reminds one of the St. Simeon in the earlier St. Panteleimon at Nerezi, as well as the figure of St. John the Baptist from the Baptism of Christ Scene recently uncovered in H. David, Thessalonike (pl. 5)[3]. However, the scene on which we will focus our attention in this paper is the Nativity (pl. 6), the composition that is the most appealing in this diminutive church.

Many of the basic elements of mid-Byzantine Nativity scenes appear in the H. Kyriaki fresco : the Christ Child wrapped in swaddling clothes in a crib, the Virgin Mary wearily reclining on a mat or *kline* next to him, the pondering St. Joseph seated nearby, the bathing of the Christ Child by two midwives and the three Magi presenting their gifts. However, there are some curious omissions. Ordinarily there are from three to five angels who appear over the hill of the cave[4], either praising God or the Holy Child or announcing the glad news to the shepherds. By Palaeologan times we occasionally find a vast multitude of angels, as seen in the Church of H. Nikolaos at Platsa. Only a single angel appears in the upper left of the composition at H. Kyriaki, his specific role uncertain from the extant remains. It would seem he is worshipping the Christ Child. A pastoral element in the lower left includes two playing dogs and a ram, painted as white silhouettes against the brown landscape (pl. 6). It is odd that no shepherds appear. Instead, where they would ordinarily be seen, the three Magi appear, two bowing in veneration while approaching the Virgin with their gifts, the third seen over the hill gesturing, it would seem, towards the three-pronged arc of the Heavens. In place of the usual Byzantine crowns, all three Magi wear conical hats, traditionally associated with the Jews in the Middle Ages. By the 12th century the Magi on horseback became an important element in Byzantine Nativity scenes. At Palermo, for example, they are depicted approaching the cave on horseback from the left[5]. They appear a second time in the same composition bringing their gifts on foot from the right. At Hosios Loukas in Stiris the three Magi with their gifts appear only once, approaching on foot from the left next to Joseph[6]. The

3. *H. Kyriaki, Keratea; Presentation of the Christ Child in the Temple. (photo : Mc Kenzie).*

4. *H. Kyriaki, Keratea; St. Simeon and the Christ Child in Presentation in the Temple (photo : Mc Kenzie).*

5. *H. David, Thessaloniki; Baptism of Christ, detail of St. John the Baptist (photo : Mc Kenzie).*

Scattered throughout Attica are to be found numerous Byzantine churches which still preserve a large part of their fresco decoration. Understandably, little attention has been paid to these provincial monuments. Although none of these churches have paintings of major importance, a study of their frescoes can be instructive with regard to the amount of freedom that the local artists exercised in painting the familiar themes of Christianity. The small church of H. Kyriaki at Keratea, some 40 kilometers from Athens is a case in point[1]. The frescoes that survive on the vault of the naos reflect the representative style of an expressive artist who generally followed traditional post-icònoclastic Byzantine iconography, yet lacked the sophisticated skills of an urban artist. At the same time this provincial artist took certain liberties in the iconography that reveal a departure from the established approach to the standard Christian themes. In addition, folk art traditions had a pronounced influence on the style of the artist.

H. Kyriaki near Keratea is a simple, box-like church, today isolated on a mountain slope next to a rural road (pls. 1 and 2). A single roof covers the building which is vaulted inside by a barrel vault decorated with frescoes. A narthex somewhat wider than the original church was added at some later date. Two low masonry benches were constructed flanking the low, arched doorway. Above the doorway is a small niche, probably meant to hold an icon. A wall of rubble was built against the north side of the main chamber, apparently to buttress the barrel vault inside. Excluding the eastern apse, the entire dimensions of the church including the narthex is $5 \times 8{,}30$ m. The main chamber measures $3{,}75 \times 5{,}50$ m^2. The inscription ARTEMION EUKRATOU MILESIA appears as an epitaph below a window. The templon separating off the altar area was built of masonry, a technique commonly found in these small churches of Attica.

Although the frescoes of the apse no longer survive, still preserved are six festival scenes on the vault of the naos, plus an Ascension scene over the altar. A broad decorative band incorporating folk motifs extends the length of the church on the crown of the barrel vault. It separates the six Festival scenes, three on both sides. On the south side of the sanctuary beginning from the west, the compositions include Christ's Entry into Jerusalem, the Presentation of the Christ Child in the Temple (pls. 3 and 4) and the Nativity (pl. 6). On the north side again from the west appear the Holy Women at the Tomb of Christ (Myrophoroi), the Raising of Lazarus and the Descent into Limbo (Anastasis). On the lower walls fragments of standing saints can still be discerned. The figure of Christ along with fragments of Apostles and Angels in the Ascension scene appear at the east end of the barrel vault over the altar. Perhaps the most expressive figure in the surviving frecoes is St. Simeon in the Presentation scene. His rather tortured facial expression and disheveled hair reminds one of the St. Simeon in the earlier St. Panteleimon at Nerezi, as well as the figure of St. John the Baptist from the Baptism of Christ Scene recently uncovered in H. David, Thessalonike (pl. 5)[3]. However, the scene on which we will focus our attention in this paper is the Nativity (pl. 6), the composition that is the most appealing in this diminutive church.

Many of the basic elements of mid-Byzantine Nativity scenes appear in the H. Kyriaki fresco : the Christ Child wrapped in swaddling clothes in a crib, the Virgin Mary wearily reclining on a mat or *kline* next to him, the pondering St. Joseph seated nearby, the bathing of the Christ Child by two midwives and the three Magi presenting their gifts. However, there are some curious omissions. Ordinarily there are from three to five angels who appear over the hill of the cave[4], either praising God or the Holy Child or announcing the glad news to the shepherds. By Palaeologan times we occasionally find a vast multitude of angels, as seen in the Church of H. Nikolaos at Platsa. Only a single angel appears in the upper left of the composition at H. Kyriaki, his specific role uncertain from the extant remains. It would seem he is worshipping the Christ Child. A pastoral element in the lower left includes two playing dogs and a ram, painted as white silhouettes against the brown landscape (pl. 6). It is odd that no shepherds appear. Instead, where they would ordinarily be seen, the three Magi appear, two bowing in veneration while approaching the Virgin with their gifts, the third seen over the hill gesturing, it would seem, towards the three-pronged arc of the Heavens. In place of the usual Byzantine crowns, all three Magi wear conical hats, traditionally associated with the Jews in the Middle Ages. By the 12th century the Magi on horseback became an important element in Byzantine Nativity scenes. At Palermo, for example, they are depicted approaching the cave on horseback from the left[5]. They appear a second time in the same composition bringing their gifts on foot from the right. At Hosios Loukas in Stiris the three Magi with their gifts appear only once, approaching on foot from the left next to Joseph[6]. The

6. H. Kyriaki, Keratea; Nativity scene (photo : Mc Kenzie).

7. H. Kyriaki, Keratea; Bathing of the Christ Child from Nativity scene (photo : Mc Kenzie).

8. H. Trias, Kranidi; Bathing of the Christ Child from Nativity scene (photo : Mc Kenzie).

important example of the Nativity recently uncovered at H. David in Thessaloniki places the three Magi bearing gifts actually inside the cave that incloses the Christ Child and his Mother (pl. 10).

The bathing of the Christ Child, mentioned in the Arabian Gospels of the Childhood of Christ, is believed to allude not only to his humanity, but also to his future baptism by St. John[7]. It appeared early in Byzantine art and became a standard feature after iconoclasm. In our example, the frontally-staring Child stands inside a large basin decorated with textile motifs derived from folk art (pl. 7). One seated midwife holds Him while a second pours the water over His head. Customarily the water is poured into the bowl, not directly on the Child. In the 12th and 13th centuries a variation on this bathing scene included the testing of the water temperature by one of the midwives before the Child was immersed (pl. 8).

The pensive St. Joseph is represented in the upper left of the composition. His appearance in Nativity scenes became common as early as the

9. Panagia tou Arakou, Lagoudera, Cyprus; Nativity scene (photo : Mc Kenzie).

6th century in Byzantine art[8]. His pensive pose in believed to be derived from expressions of grief in ancient art[9]. However, here he is not grieving but is contemplating the miraculous event. His positioning in relationship to Mary and the Child had no fixed rule. He often faces away from the Birth cave (pl. 10) but sometimes turns his head back, looking over his shoulder at the Birth scene. Other examples, as here, show Joseph facing towards the Holy pair with head supported on his arm. At Keratea Joseph is placed above the cave and to the left (pl. 9). It is rare to have him elevated in the composition to such a high position. Joseph is ordinarily seated on an outcropping of rock, but at H. David in Thessaloniki he is seated on a donkey saddle, a feature that is not uncommon by the 12th century (pl. 10)[10].

The largest figure in the Keratea Nativity is the Virgin Mary. It was common to use hieratic scale for the Mother of God in this theme. She rests on a large, kidney-shaped mattress or *kline* which follows her bodily contour. Leaning on her left arm, she turns away from the Christ Child and reaches out with her right arm in the direction of the seated midwife. This could possibly be a reference to the legend concerning Salome, the skeptical midwife. According to the story in the Protoevangelium of James, Salome's doubt about Mary's Virginity following the birth of the Christ Child caused her hand to wither. Consequently she begged to have her hand restored. Early examples of the theme appear in Byzantine art[11]. There are several variations to the Virgin's position and gestures. At H. David, Thessaloniki (pl. 10), the Virgin's position is almost identical to that in Keratea, except for the fact she holds an embroidered cloth in her outstretched right hand[12]. Oftentimes she appears in a half-seated position on the *kline,* extending her right arm in the direction of the Christ Child[13], or she may be shown merely reclining, exhausted after giving birth[14]. On the other hand, the Virgin sometimes is shown without the mattress and seated on a rock outside the cave[15].

At Keratea the Christ Child wrapped like a mummy appears in a coffinlike crib which seems

10. H. David, Thessaloniki; Nativity scene (photo : Mc Kenzie).

to be in the traditional cave. Because of damage to the wall, the confines of the cave can not be determined, nor can the traditional ox and ass be discerned.

The basic color scheme of the fresco is narrowly defined with earth colors dominating, particularly browns, as seen in the landscape. A light bluish tint was used for the sky, one of the king's garments, the outline of the Virgin's *kline* and the undergarment of the Virgin. Olive-green shading was used in most of the faces, particularly noticeable in the face of Mary. Muted reds were employed for the Virgin's maphorion and for shading in other costumes. This Nativity scene, as well as the other Festival scenes in the church, is framed with a broad, red band outlined with a thin white line.

Regarding the style of our fresco, it is clear that the artist was not one of the outstanding creators of his period. However, he had an expressive power, particularly as seen in the face of the Virgin, that could be considered extraordinary. The use of a bold, rhythmic line adds a certain dramatic force to the style. The work of this artist has been dated to the end of the 12th century or early 13th century, just prior to the Latin occupation, a date that seems feasible[16]. Nevertheless, this provincial work stands in sharp contrast with the contemporaneous masterpiece in H. David at Thessaloniki, dated c. 1200 and discussed above (pl. 10). While the latter exemplifies the delicate linear style that was an outgrowth of the emotional "Madeconian" School, the Keratea frescoes are more representative of the style that dominated the creations in the Greek Provinces. As such the Keratea frescoes should be viewed as expressions of an imaginative although unsophisticated creator who feld he need not adhere too strictly to traditional iconography in order to effectively transmit the Christian message. He can be considered typical of the artists who worked in anonymity in so many of the provincial Byzantine churches of Attica and elsewhere in Greece.

University of Oregon. A. Dean Mc Kenzie

NOTES

1. Ch. Bouras, A. Kaloyeropoulou, R. Andreadi, *Churches of Attica,* Athens, 1970, pp. 93-95. The authors identify two hands in the frescoes. It seems that the main artist was responsible for the major figures in the compositions while assistants were relegated the task of painting the secondary figures and motifs. In this article the discussion of the artistic style will be mainly concerned with the major artist responsible for the paintings in H. Kyriaki. The most recent reference to H. Kiriaki is to be found in T. Velmans, *La Peinture Murale Byzantine à la fin du Moyen Age,* Tome 1, Paris, 1977, p. 144.

2. Bouras,, *op. cit.,* p. 94.

3. The frescoes discovered recently in Hosios David, Thessaloniki, have been dated c. 1200 by D. Mouriki, "Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century," *L'Art Byzantin au début du XIVe siècle,* Belgrade, 1978, p. 56. They will soon be published by Mr. E. Tsigaridas.

4. For example, in the Nativity scene at Hosios Loukas in Stiris, five angels appear, one guiding the Magi, three worshipping the Christ Child and one announcing the birth to four shepherds. See G. Schiller, *Christian Iconography,* fig. 157.

5. See Schiller, *op. cit.,* fig. 159.

6. *Ibid.,* fig. 157.

7. *Ibid.,* p. 64.

8. Schiller, *op. cit.,* fig. 153, 154, 156.

9. *Ibid.,* p. 62.

10. Besides the example in H. David, we find the motif of the saddle in the Nativity scene in the Palatine Chapel at Palermo (Schiller, *op. cit.,* fig. 159), in an icon from Comnenian times at St Catherine's Monastery on Mt Sinai (G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï,* tome premier, Athens, 1956, pl. 77) in the Nativity scene of the Panagia tou Arakou, Lagoudera, Cyprus and elsewhere.

11. Schiller, *op. cit.,* pp. 63-64.

12. This embroidered handkerchief appears often in mid-Byzantine imagery in connection with the Mother of God. See, for example, the Virgin enthroned in the apse mosaics of H. Sophia, Constantinople (Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art,* pl. 154), and the Church of the Dormition at Daphni.

13. For example, the Karanlik Kilise or "Dark Church" at Göreme, contemporary with H. Kyriaki, Keratea. See Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor,* II, pl. 229. The composition and even the style seems closely related to our example of the Nativity at Keratea, thus suggesting Eastern influence on the Attica example. In fact, the manner in which the artist at Keratea cut the composition off at the sides suggests a lunette format for the prototype, not unlike the example at Göreme.

14. The most prominant example of this type is to be found in the Kariye Djami, Istanbul. See P. Underwood, *The Kariye Djami,* New York, 1966, vol. 2, pl. 102.

15. See Schiller, *op. cit.,* fig. 158.

16. Bouras, *op. cit.,* p. 94.

L'Église Saint-Jean près de Koudoumas, Crète*

par Monique BOUGRAT

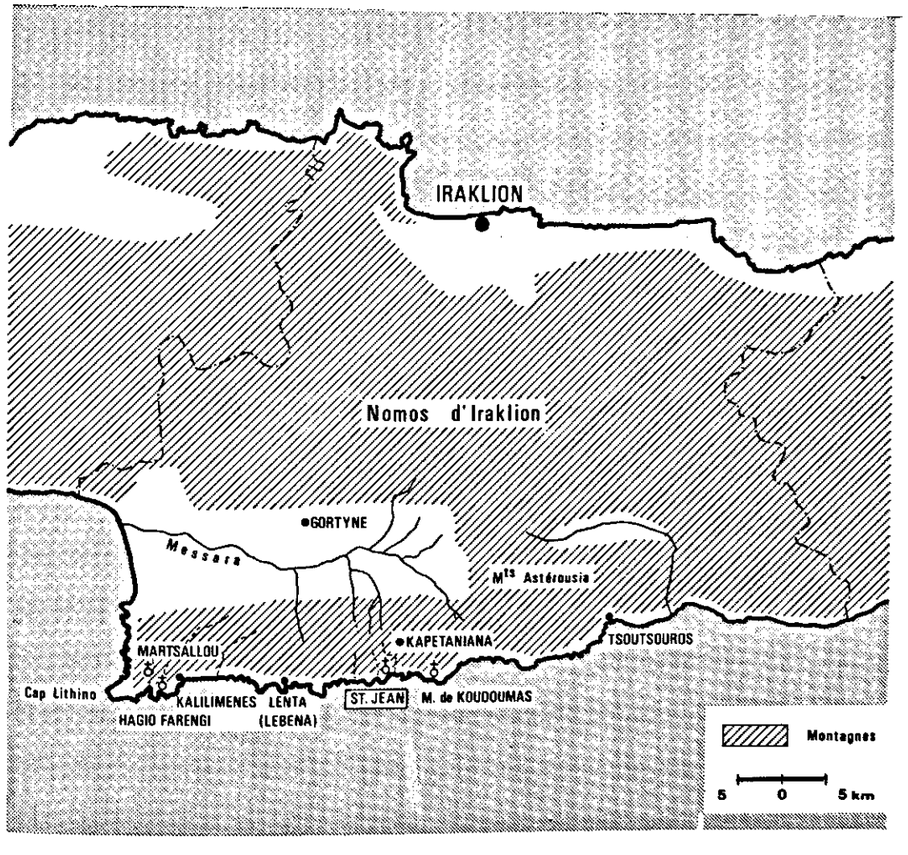
C'est au cours de multiples randonnées en Crète, que j'ai été amenée à découvrir l'une des très nombreuses chapelles conservées dans cette île. Un certain nombre a déja été étudié[1] et Monsieur Chatzidakis a pu dégager une problématique de la recherche[2]. Mais il reste encore beaucoup à faire connaître pour aboutir à une vision d'ensemble et j'aimerais apporter une modeste contribution à la connaissance de l'art crétois du XIVe siècle.

Cette grande île de la mer Égée (fig. 1), qui est également la plus riche, se trouve alors sous l'occupation vénitienne depuis 1204; il est donc intéressant de voir comment, coupée de l'empire byzantin et de la force de diffusion qu'offrait la capitale, son art a évolué, loin de ses sources.

La chapelle que j'ai choisie est connue, dans la mesure où elle figure dans le catalogue de G. Gerola[3], mais aucune étude ne lui a été consacrée jusqu'ici. Il s'agit de l'église de Saint-Jean, près du monastère de Koudoumas sur la côte sud, dans le nomos de Monophatsi, à la périphérie du district d'Iraklion.

Ce qui caractérise avant tout le site de cette église est l'isolement, elle est en effet localisée sur une étroite plaine côtière, appuyée sur les Monts Astérousia, qui la séparent de la plaine de la Messara; le village le plus proche, Kapétaniana est blotti sur le col de la montagne d'où l'on descend vers la mer par un chemin muletier très escarpé, en une bonne heure et demie à pied; aussi la voie

1. Crète, nomos d'Iraklion, région de Saint-Jean de Koudoumas.



d'accès la plus facile pour atteindre cette chapelle est la mer : le petit port le plus proche est Lenta, d'où un caïque de pêcheur vous y conduit en deux heures environ. C'est d'ailleurs encore actuellement le moyen le plus généralement utilisé par les pélerins qui se rendent chaque année à la fête du 15 août au monastère de Koudoumas, tout proche. L'église de Saint Jean se trouve donc dans un site isolé, difficilement relié à l'intérieur et cette côte sud de la Crète, particulièrement dépouillée et sauvage, attira les ermites épris de solitude.

1. Étude de l'inscription.

Notre chapelle offre le précieux avantage de contenir une inscription datée, située sous le linteau de la porte centrale.

Il s'agit d'une inscription encadrée (fig. 2), dont le texte est cerné par un trait noir et une large bordure rouge. L'espace intérieur ainsi délimité, est compartimenté par des bandes vertes, certaines parallèles au contour, les autres s'insérant entre les lignes du texte, ce qui ajoute à l'aspect décoratif des lettres elles-mêmes.

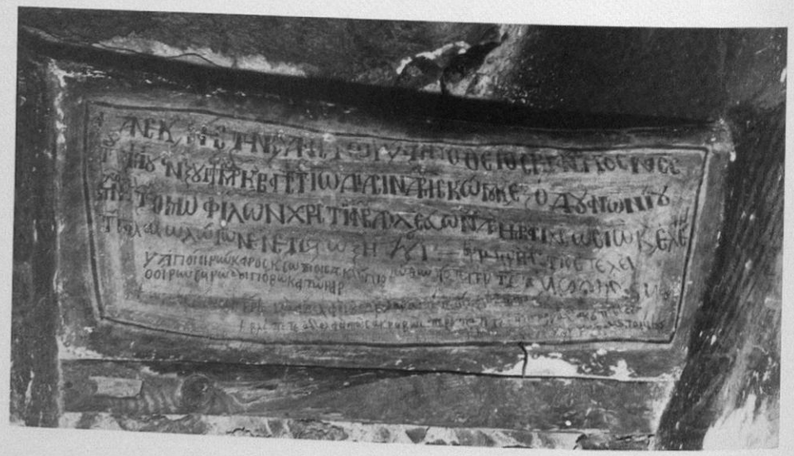
L'ensemble de l'inscription révèle une exécution inégalement soignée : les trois premières lignes sont écrites en grandes majuscules, parfaitement lisibles, dessinées avec pleins et déliés ; la quatrième présente déja des caractères légèrement plus petits, moins graphiques, où se trouvent mêlées majuscules et minuscules. Les dernières lignes enfin se terminent par des lettres minuscules, beaucoup plus difficiles à déchiffrer, d'autant plus que le texte, faute de place suffisante, occupe l'espace de façon désordonnée. L'écriture comporte une accentuation, bien que celle-ci soit incomplète.

Divers signes d'abréviation sont à noter : les signes ϒ pour ου, ⌣ pour ὼν, ϗ pour καί, un trait au-dessus d'un mot marque une abréviation, exemple : ιῶ pour Ἰωάννου, Πε̄ρες pour πατέρες. De nombreuses lettres sont liées entre elles pour occuper le moins de place possible. La ligature atteint parfois une compression extrême : c'est ainsi qu'à la deuxième ligne, nous avons, réunies en un seul mot, les titulatures προφήτου et προδρόμου, la même lettre servant plusieurs fois, selon sa répétition dans les deux mots. Outre le gain de place ainsi obtenu, l'effet décoratif du graphisme s'en trouve accentué.

Les fautes d'orthographe sont nombreuses et révèlent le niveau culturel assez médiocre du peintre ; elles se rapportent presque toutes à deux types de fautes dont l'origine est liée à la complexité de la langue grecque : des itacismes et une confusion entre le ο et le ω.

Nous pouvons noter une certaine correspondance entre le soin apporté à l'écriture et le contenu du texte : les quatre premières lignes, les mieux exécutées, correspondent à l'inscription officielle ; la suite de l'inscription est beaucoup moins soignée, et n'a aucun lien logique avec ce qui précède, on peut même supposer qu'elle a été écrite par une autre main, peut-être même à une autre époque. C'est une pratique assez courante au XIVe s. que de combler un espace vide par des annotations supplémentaires, au gré des préoccupations de ceux qui ont visité les lieux, il s'agit en quelque sorte d'inscriptions « sauvages ». Nous commencerons par l'étude de l'inscription officielle, qui nous apporte des données historiques sur la construction du monument. En voici la transcription au clair :

† Ἀνεκ(αι)νήστην κ(αὶ) ανηστωρύστην ὁ Θεῖος κ(αὶ) πάνσ(ε)πτος ναὸς // του τιμίου ενδοξου προφητου προδρομου κ(αὶ) Βαπτιστου Ιω(αννου) δια σινδρωμῆς κωπου κ(αὶ) εξόδου Αντωνίου // μοναχου κ(αὶ) των ομωφιλων χρηστιανων βασιλευωντ(ων) δε ημων βασιλεως Ιω(αννου) k(αὶ)Ελε(νης) // τ(ων) Παλαιωλώγων εν έτι ϛΟΞΗ (ινδικτιωνος) Ι εν μηνὶ μαρτιο ἐτελεὶ // ωθην εις τε πέντε ;



2. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, inscription sous le linteau de la porte centrale.

Transcription orthographiée :

† Ἀνεκαινίσθη καὶ ἀνιστορήθη ὁ Θεῖος καὶ πάνσεπτος ναός τοῦ τιμίου ἐνδόξου προφήτου προδρόμου καὶ Βαπτιστοῦ Ἰωάννου διὰ συνδρομῆς κόπου καὶ ἐξόδου Ἀντωνίου μοναχοῦ καὶ τῶν ὁμοφύλων χριστιανῶν βασιλευόντων δέ ἡμῶν βασιλέως τῶν Ἰωάννου καὶ Ἑλένης τῶν Παλαιολόγων ἐν ἔτει ϛΟΞΗ ἰνδικτιῶνος Ι ἐν μηνί μαρτίῳ ἐτελέσθη εἰς τε πέντε

Voici la traduction : « Le divin et vénéré sanctuaire a été construit et peint à la gloire de l'honoré saint Jean-Baptiste, prophète et prodrome, grâce au concours, labeur et dépenses du moine Antoine et des chrétiens grecs, sous le règne de Jean et Hélène Paléologue, en l'année 6868, indiction 13. Il a été terminé le 5 du mois de mars ». (La fin du texte est suivie de quelques signes qui ne semblent pas être des lettres grecques et que nous n'avons pu déchiffrer).

Nous retrouvons la formule habituelle à ce type d'inscription dédicatoire, l'église est dédiée à saint Jean-Baptiste, prophète et prodrome ; il faut nous arrêter sur le titre de prophète ; il est vrai que, bien que son histoire soit relatée dans le Nouveau Testament, saint Jean-Baptiste est reconnu par le christianisme comme le dernier des prophètes, la charnière entre l'Ancienne et la Nouvelle Alliance[4] ; pourtant c'est une particularité de l'orthodoxie byzantine de lui accoler le nom de prophète dans sa titulature : c'est ainsi qu'il est nommé dans le synaxaire de l'Église constantinopolitaine[5], alors que le catholicisme romain ne retient que le titre de précurseur[6]. On trouve en outre, dans le synaxaire, le même adjectif qui lui est attribué dans l'inscription : τιμίου[7].

Saint Jean-Baptiste a par ailleurs passé une partie de sa vie en solitaire dans le désert et il est souvent présenté par les Pères de l'Église comme un modèle d'ascétisme. La légende le fait aussi naître dans une grotte très tôt transformée en église vouée à son culte. Toute cette tradition autour de saint Jean-Baptiste présente des analogies avec le contexte dans lequel a été construite notre église et pourrait justifier le choix de la dédicace à ce saint : notre chapelle est, elle aussi, rupestre et bâtie sur l'initiative d'un moine, Antoine qui, nous allons le voir, était lui même probablement un ascète.

Notre église occupe en effet l'une des nombreuses cavités naturelles percées dans la falaise rocheuse qui borde l'étroite plaine côtière où elle se trouve ; elle s'intègre dans tout un ensemble de grottes, elles-mêmes aménagées en cellules, et dont les traces d'habitat restent nombreuses : un four à pain a été construit sur une petite terrasse qui prolonge l'une des cellules et subsiste en bon état ; la plus grande grotte a été divisée en deux pièces par un mur et contient encore divers mobiliers et objets[8] qui attestent une occupation assez récente ; ce qui nous a été confirmé par les habitants de Kapétaniana qui ont connu ce lieu habité par un ermite, parti il y a une dizaine d'années seulement, pour un lieu plus retiré, près du village de Tsoutsouros où il vit encore.

L'église Saint-Jean aurait donc été le lieu de culte d'un groupe d'ermites ; il ne s'agit d'ailleurs pas d'un phénomène isolé dans la région, la côte sud de la Crète centrale, par son aspect escarpé, sauvage et peu habité, a servi en plusieurs endroits de lieu de refuge à l'érémitisme. Ainsi le Monastère de Koudoumas, à une heure à pied plus à l'est, semble bien avoir été un de ces lieux ; les bâtiments actuels, qui sont récents (datés de 1870 par une inscription de l'église) ont réutilisé un ancien site de monachisme : les nombreuses grottes qui percent la paroi calcaire de l'amphithéatre où se trouve le monastère, ont dû servir de refuge à des ascètes et la chapelle ancienne, installée elle-même dans une grotte, a été incorporée dans la construction de l'église du XIXe s. qui la prolonge. Une autre chapelle, dédiée à Saint Antoine, occupe une grande grotte, à dix minutes plus à l'ouest.

Enfin deux autres lieux d'érémitisme se situent sur cette côte sud, beaucoup plus à l'ouest de Saint Jean, au-delà du port de Kali Limenes : l'un dans la gorge Ἁγιοφάραγγο (Gorge sainte), l'autre plus à l'ouest encore, dans celle de Μάρτσαλλου[9].

Cette côte sud de la Crète centrale présente donc un type de monachisme particulier. Nous n'avons hélas aucun document écrit en ce qui concerne ces lieux, pour nous permettre de préciser la date d'installation de ces centres ascétiques. On est en droit de se demander si nous ne sommes pas là en présence d'une influence des grands centres monastiques de la Cappadoce, la Crète étant bien placée comme escale pour les navigateurs faisant la traversée de l'Orient vers l'Occident. On se souvient à cette occasion des conclusions de Monsieur Xyngopoulos[10], qui dans son étude sur les fresques monastiques en Grèce, attribue un rôle déterminant à la Crète, en tant que lieu de synthèse entre les grands courants venus de Constantinople et ceux de l'Asie mineure ; c'est elle qui aurait ensuite servi de centre de diffusion vers les îles de la mer Égée et les côtes du Péloponnèse et de l'Attique.

Notre église est cependant plus tardive que l'époque à laquelle M. Xyngopoulos situe ce courant (XIe-XIIe s.). La chapelle de Saint-Jean était-elle déjà un lieu de monachisme au XIe s., nous ne pouvons le savoir, mais son existence est déjà attestée au XIVe s. comme nous l'indique l'inscription.

Deux éléments de datation nous sont donnés : la mention du règne ainsi que l'année avec l'indiction; il est même précisé le jour et le mois où l'oeuvre a été achevée, le 5 mars. L'année mentionnée est 6868, dont nous retranchons l'année de la création du monde 5508, ce qui donne 1360. Quant à l'indiction, le chiffre nous est parvenu incomplet (la deuxième lettre est effacée), mais il est possible de rétablir un « Γ » après le « I », ce qui donne 13, indiction qui correspond bien à la date donnée, car si nous divisons 6868 par 15 (nombre d'années du cycle indictionnel), nous avons 457 cycles et il reste 13, treizième année du cycle indictionnel.

En outre, l'empereur cité est Jean V Paléologue et sa femme Hélène Cantacuzène; il régna à Byzance de 1357 à 1391 avec une interruption de trois ans, de 1376 à 1379, pendant laquelle il fut détrôné par son fils Andronic.

Cette référence chronologique au règne d'un souverain byzantin, alors que la Crète est sous domination vénitienne depuis plus d'un siècle et demi, nous renseigne sur l'attitude de l'Église orthodoxe vis-à-vis du gouvernement vénitien; celui-ci, dès le début de la conquête supprime les archevêchés et évêchés orthodoxes afin de couper tout contact entre les prêtres crétois et la hiérarchie orthodoxe. Cependant, malgré les efforts de Venise pour soumettre le clergé crétois à l'Église latine ainsi qu'à l'autorité civile du Duc de Crète[11], les liens avec Constantinople ne sont pas rompus. C'est à travers la foi orthodoxe que s'exprime l'unité du monde grec, et face à l'occupant étranger, c'est elle qui constitue la plus puissante base du nationalisme.

Le sentiment national se manifeste encore par l'utilisation du terme ὁμόφυλος qui précise que ce sont les chrétiens de « même race », les Grecs qui ont aidé le moine Antoine à la construction de l'église, les opposant ainsi nettement aux chrétiens latins, les Vénitiens.

Ainsi, même si Venise a réussi au maximum à limiter les contacts entre le clergé crétois et l'empire byzantin, elle n'a pu anéantir le lien spirituel et moral qui servait d'unité à la lutte nationale. Isolés dans leur retraite, les moines de Saint-Jean échappèrent probablement au contrôle de Venise et pouvaient afficher ouvertement leur appartenance à Byzance.

Des incriptions en italien, gravées entre deux saints, sur le registre inférieur du mur sud de la nef, nous fournissent un dernier élément de datation; ces graffiti datés de 1431, 1435, 1471, nous confirment en effet, si besoin est, l'antériorité des fresques.

La suite de l'inscription grecque est de lecture difficile. Il s'agit en fait de plusieurs inscriptions, ajoutées les unes à la suite des autres, sans qu'il y ait de lien logique entre elles; aussi nous continuerons notre étude phrase par phrase.

Transcription en clair :

γαποίοι νήκανρος κ(αὶ) σωτοίοις Ασκλήπιο$_{\gamma}$ // οοιρην σηνωδοιπορω κατ'ωναρ

Transcription orthographiée :

Οὐλπιοι Νείκανδρος καί Σωτήριος 'Ασκληπιῷ οοιρην συνοδοιπόρῳ κατ'ὄναρ

Traduction :

« Nicandros et Sotirios Ulpii, à Asclépios qui accompagne en rêve ».

Ces deux premières lignes sont à première lecture incompréhensibles, cependant les mots 'Ασκληπιῳ et κατ'ὄναρ (en rêve) ont attiré notre attention et permis d'orienter notre recherche : Asclépios était le dieu médecin de la Grèce antique, dont la méthode thérapeutique reposait sur l'interprétation des rêves. Or il se trouve qu'à quelque distance de notre église, était située l'ancienne cité de Lebena, l'actuelle Lenta, qui fut le lieu d'un culte à Asclépios dès le IVe siècle avant Jésus-Christ et jusqu'à l'époque romaine; des fouilles faites au début du siècle ont permis de mettre à jour divers monuments dont un temple à ce dieu, ce qu'attestent de nombreuses inscriptions.

En consultant le *Corpus des inscriptions crétoises*[12], nous avons été frappés par la ressemblance de l'une d'elles, trouvée à Lebena, où apparaît le passage cité dans notre inscription : Οὐλπιοι Νεικαν-//δρος καὶ Σωτήρι-//ος Ὑγείᾳ Σωτ|ει-//ρῃ Συνοδοι|πό-//ρ|ῳ κατ'ὄναρ.

La reproduction presqu'exacte des noms de ceux qui sont à l'origine de l'ex-voto, sans doute deux frères au patronyme romain, Ulpii, ne peut en effet laisser de doute sur le fait qu'il s'agit d'une copie.

Il y a cependant des divergences, la plus importante est la substitution du dieu Asclépios à la place de la déesse Hygeia, divinité honorée dans le même temple. Doit-on penser, qu'ayant eu en mains plusieurs ex-voto, l'auteur de la copie a préféré Asclépios, dieu le plus couramment invoqué[13]. Les autres différences concernent soit des omissions ou confusions de lettres (le o de Οὐλπιοι manque, le Λ est transformé en A), soit des déformations de mots devenus incompréhensibles, ooίρην sans doute à la place de σωτείρη. Or nous avons relevé une coïncidence entre les mots déformés et leur localisation en début ou fin de lignes, parties situées sur le pourtour abîmé de la pierre et dont la lecture est rendue difficile.

Les fautes d'orthographe peuvent nous surprendre puisque l'inscription antique n'en comporte pas. Ce qui nous amène à nous demander comment l'auteur a procédé à cette copie. La pierre a été retrouvée à Lebena et il ne semble guère possible qu'elle ait été transportée dans l'église de Saint-Jean pour être ensuite replacée sur son site : il faudrait donc exclure le cas d'une copie faite directement d'après le modèle[14], ce que pourraient d'ailleurs confirmer les fautes d'orthographe. Pourtant une reproduction de mémoire semble tout aussi peu probable, surtout en ce qui concerne les mots déformés dont l'incompréhension rend la mémorisation difficile. Il reste la possibilité de notes prises rapidement à partir de la pierre et recopiées ensuite dans la chapelle.

Quelques soient les problèmes soulevés par cette copie, la parenté très étroite de notre texte avec une inscription antique ne peut être mise en doute, et la reproduction dans une église d'une dédicace adressée à un dieu païen ne manque pas de nous surprendre : que l'initiative en revienne au moine Antoine, ou à quelque pèlerin avide de laisser une marque de son passage, c'est une pratique étrange de la part d'un chrétien. A moins que la contradiction ait été moins évidente pour un crétois du XIVe siècle pour lequel Asclépios ne signifiait plus rien; alors fasciné par l'ancienneté de cette pierre écrite, chargée d'une évocation magique, il a été tenté de la reproduire. On peut y voir la marque d'une mentalité primitive.

Le sens de la phrase suivante nous échappe, même si l'on peut supposer que αναπέτε a été mis à la place de ἀναπαύεται. Voici la transcription au clair :

† 'ω ιος ἐκίνος π(ατ)έρες καὶ αδελφοι ὀυδέν αναπετε ὥδε πατε παρέκι

Transcription orthographiée :

† ὁ υἱος ἐκεῖνος πατέρες καὶ ἀδελφοι οὐδέν ἀναπετε ὧδεν πάτε παρέκει.

La quatrième ligne se lit facilement.

Transcription au clair :

†Βλέπετε αδελφοι πῶς ἀκρηβῶς περιπατιτε.

Transcription orthographiée :

† Βλέπετε ἀδελφοι πῶς ἀκριβῶς περιπατεῖτε.

Traduction : « Voyez, frères, comment vous vous conduisez exactement ».

Il s'agit d'une phrase tirée de l'Épître aux Éphésiens de saint Paul[15], incitation morale qui rappelait aux chrétiens de passage la nécessité de se bien conduire.

La dernière phrase, que les fautes d'orthographe rendent obscure à la première lecture, trouve un sens, si on rétablit πειοθῆς à la place de πιστεὶς

Transcription au clair :

Ἤ τις μοναχὸς ακου πιστεὶς τόυς ἁγίους να κάμη μετανίες.

Transcription orthographiée :

Εἴ τις μοναχὸς ἀκού(ει) πειοθῆς στούς ἁγίους νὰ κάμνῃ μετάνοιες.

Traduction : « Si quelque moine écoute (l'office) convaincu, qu'il fasse des prosternations aux saints. »

2. Architecture et distribution du décor.

Notre chapelle étant replacée dans son contexte historique, nous aborderons maintenant l'étude du monument et de sa décoration.

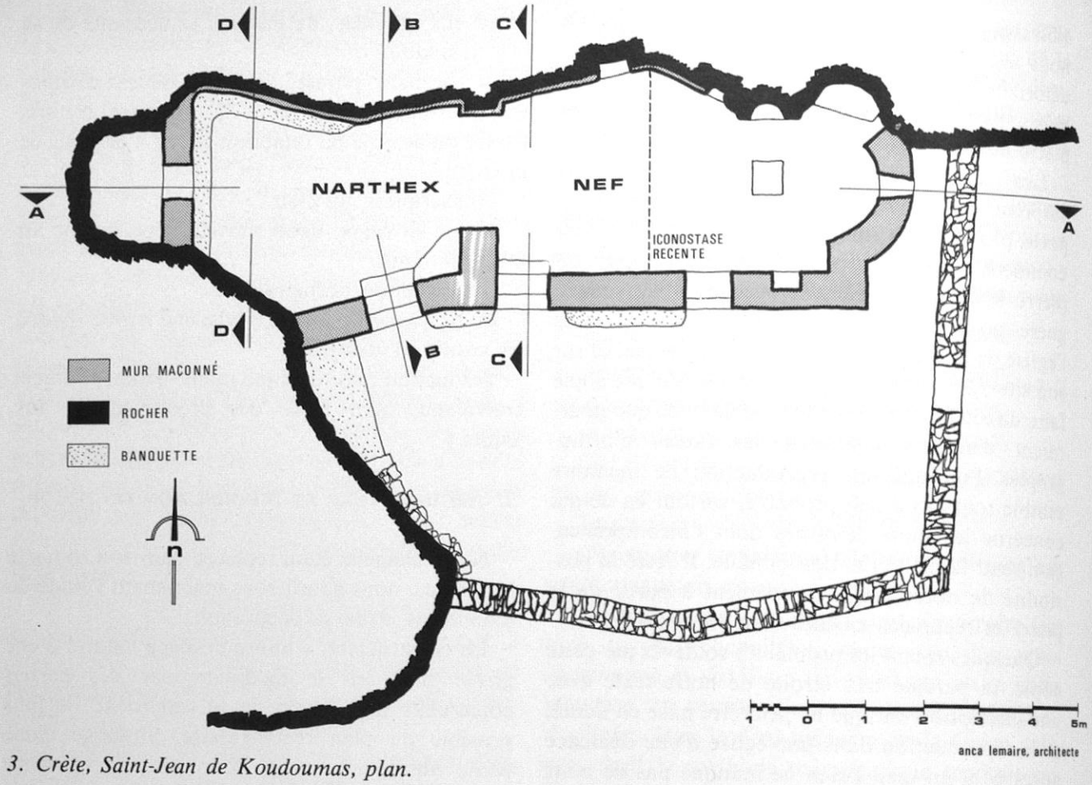
Le constructeur a utilisé l'espace naturel d'une grotte mais en le modifiant par des parties construites (fig. 3) afin de se rapprocher le plus possible du plan rectangulaire, prolongé d'une petite abside en cul de four, qui est la forme architecturale la plus courante des chapelles rurales crétoises. Le plan reste cependant assez irrégulier. L'orientation du chœur vers l'est a été respectée.

Le mur de façade qui ferme le cavité présente trois pans de hauteur différente suivant la configuration du rocher (fig. 4). Le devant de l'église est précédé d'une petite cour en terrasse adossée à l'ouest sur la roche et fermée des deux autres côtés par un muret de pierres.

A l'intérieur les parois rocheuses nord et ouest ont été doublées de murs. L'abside presqu'entièrement maçonnée s'appuie au nord contre le rocher. Un mur enfin sépare l'espace intérieur en deux parties, formant ainsi une nef et un narthex communiquant par une large ouverture rectangulaire. Le narthex se trouve légèrement décalé par rapport à l'axe de l'église (fig. 3).

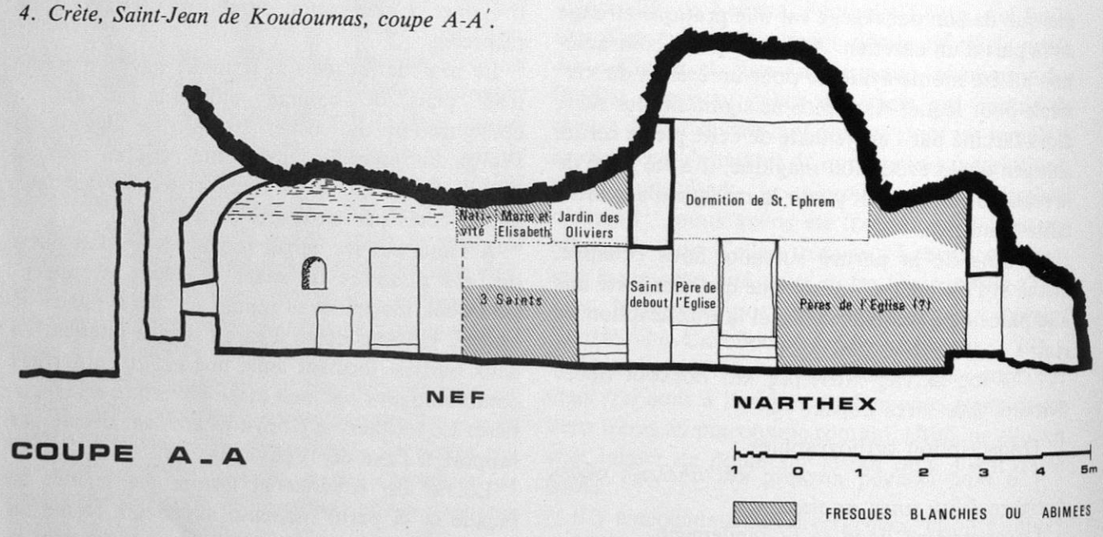
La nef est entièrement fermée par le mur de façade et la paroi rocheuse supérieure forme un plafond naturel, presque plat; au contraire dans le narthex la voûte supérieure de la grotte s'élève en une cavité profonde, que le mur de façade ne rejoint pas complètement, ménageant ainsi un puits de lumière qui éclaire l'intérieur (fig. 4).

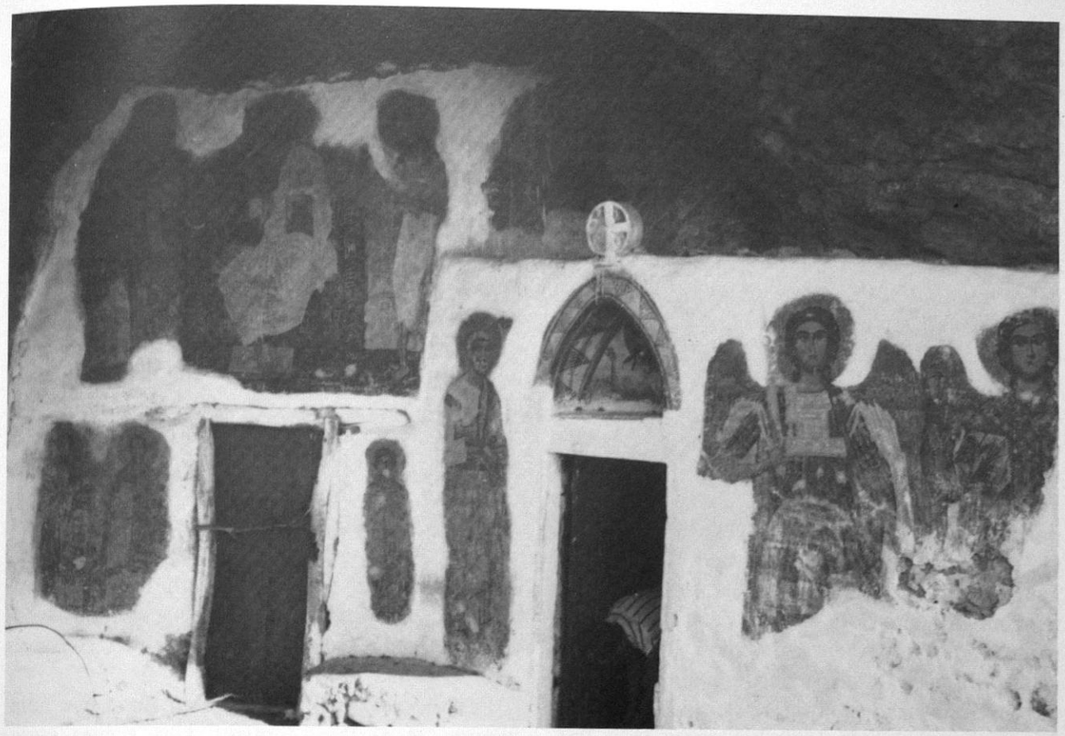
Voici le cadre architectural dont a disposé le peintre pour sa décoration; l'importance du rocher dans la structure de la chapelle limite les surfaces planes : la voûte n'a pu recevoir de peinture; en



3. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, plan.

4. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, coupe A-A'.





5. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, façade.

revanche, le mur de fermeture de la grotte présente une surface importante (longue de 9,50 m) et protégée des intempéries par le rocher qui s'avance en surplomb ; c'est peut-être ce qui a incité le peintre à recouvrir de fresques la façade sud. Cette pratique n'est pas très courante dans l'art de l'empire byzantin, pourtant notre chapelle ne constitue pas un cas isolé. Nous pouvons en citer divers exemples à Kastoria : la Panaghia Koumpelidiki, la Métropole des Taxiarques (datée de 1360, comme Saint-Jean).

En Crète, les exemples de décoration extérieure importante sont rares, si l'on exclut les quelques cas où le peintre a représenté, au-dessus de la porte, le Christ, la Vierge ou le saint auquel l'église est dédiée, G. Gerola ne mentionne que l'église Saint-Jean de Kalamos (Sélinou)[16] où figurent un saint archange et saint Jean l'évangéliste.

Aussi notre chapelle présente-t-elle la particularité de posséder une façade sud dont les représentations picturales sont nombreuses (fig. 5) et constituent une partie importante de l'espace décoré. Ce qui frappe c'est la monumentalité des personnages dont la puissante présence surprend le visiteur à l'approche de la chapelle ; le fait que le fond de la fresque ait été blanchi à la chaux, accentue encore leur mise en valeur.

Les thèmes iconographiques se répartissent autour des trois portes. L'ouverture centrale constitue la porte d'entrée principale qui accède à la nef ; l'exécution en est plus soignée, le linteau et les montants sont en pierre, décorés d'une moulure sculptée. Elle est surmontée d'une niche en forme d'ogive où est peint saint Jean en buste bénissant (fig. 6), identifié par une inscription ; cet emplacement de l'image du titulaire de l'église est courant.

A gauche de cette porte centrale se trouve un personnage, plus haut que grandeur nature (1,86 m), légèrement tourné de trois quart, la main divine au dessus de son nimbe le montre du doigt (fig. 5, 7). Il n'est pas identifié mais correspond au type physique de saint Pierre : chevelure de boucles blanches et barbe courte, habituel manteau ocre ; il tient un petit rouleau de la loi. A droite de la porte centrale sont représentés deux saints archanges (fig. 8), imposants par leur position frontale et leur dimension (1,90 m) ; la partie inférieur est abîmée et blanchie. Saint Gabriel, à gauche, est vêtu de l'habit militaire ; il tient dans sa main droite repliée une épée dressée. Saint Michel est représenté en habit impérial, longue tunique et loros orné de broderies et de perles ; de sa main droite il tient une fine haste. Les archanges Michel et Gabriel sont, comme on le sait, très souvent figurés près de la porte d'entrée des églises byzan-

tines, dont ils sont sensés assurer la garde ; bien qu'ils figurent le plus souvent à l'intérieur des édifices, on les trouve également sur la façade de l'église des Taxiarques à Kastoria et sur celle de Saint-Jean de Kalamos en Crète.

Le reste de la décoration de la façade s'ordonne autour de la porte de gauche. Au-dessus apparaît une grande Déisis (fig. 9). L'emplacement habituel de ce thème iconographique est lié au choeur [17] ; il figure aussi au-dessus d'une porte dans plusieurs autres monuments : sur la façade extérieure méridionale de Saint-Georges de Kurbinovo (XIIe s.), au-dessus de l'entrée principale du naos de Saint-Marc de Venise (XIIIe s.), sur le tympan de la porte de passage entre l'exonarthex et le narthex du catholicon de Vatopédi (XIVe s.).

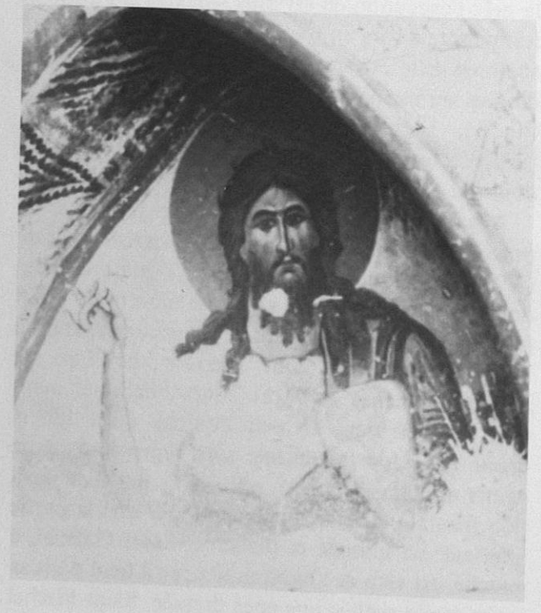
Au-dessous de la Déisis, de chaque côté de la porte, se tiennent trois saints de petite dimension (1,15-1,20 m) en position frontale ; les deux de gauche se ressemblent, portent une courte barbe et tiennent la petite boîte carrée qu'on attribue aux médecins : il s'agit de deux frères jumeaux, les saints Côme et Damien pour lesquels nous avons retrouvé une inscription ; le troisième saint qui leur fait pendant à droite, est probablement saint Pantéleimon, autre saint guérisseur, figuré selon son type de jeune homme imberbe et couramment associé aux deux premiers.

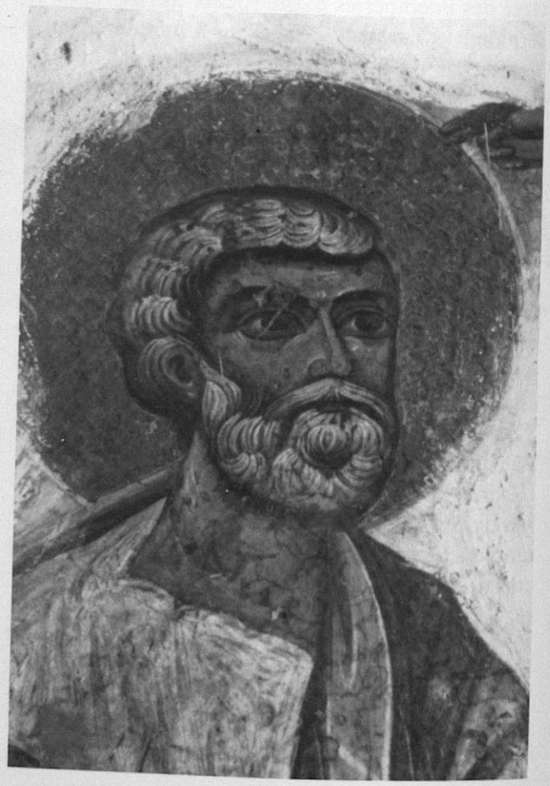
L'identification de ces trois saints, nous permet de réfuter l'interprétation de G. Millet [18] qui, à partir d'une photographie de cette façade, publiée par G. Gerola [19], proposait de voir dans cet ensemble de la Déisis et des personnages au-dessous, un Jugement Dernier réduit de type oriental, tel qu'il en existe dans certaines miniatures arméniennes [20].

La décoration extérieure montre une dernière figure sur la partie haute du mur de refend séparant la nef du narthex : un saint cavalier qui terrasse un homme portant une cuirasse de guerrier (fig. 10).

La décoration intérieure n'a pas toujours la clarté de lecture, ni la bonne conservation de l'extérieur, la peinture a subi la dégradation naturelle du temps, mais aussi de l'homme qui a recouvert à la chaux une partie des fresques. Un nettoyage ferait apparaître une décoration beaucoup plus riche que celle que nous présentons car nous avons pu déceler de grands ensembles bien conservés sous la chaux.

Les scènes qui subsistent sont donc peu nombreuses, le narthex contient deux scènes essentielles, en bon état et de très grandes dimensions :



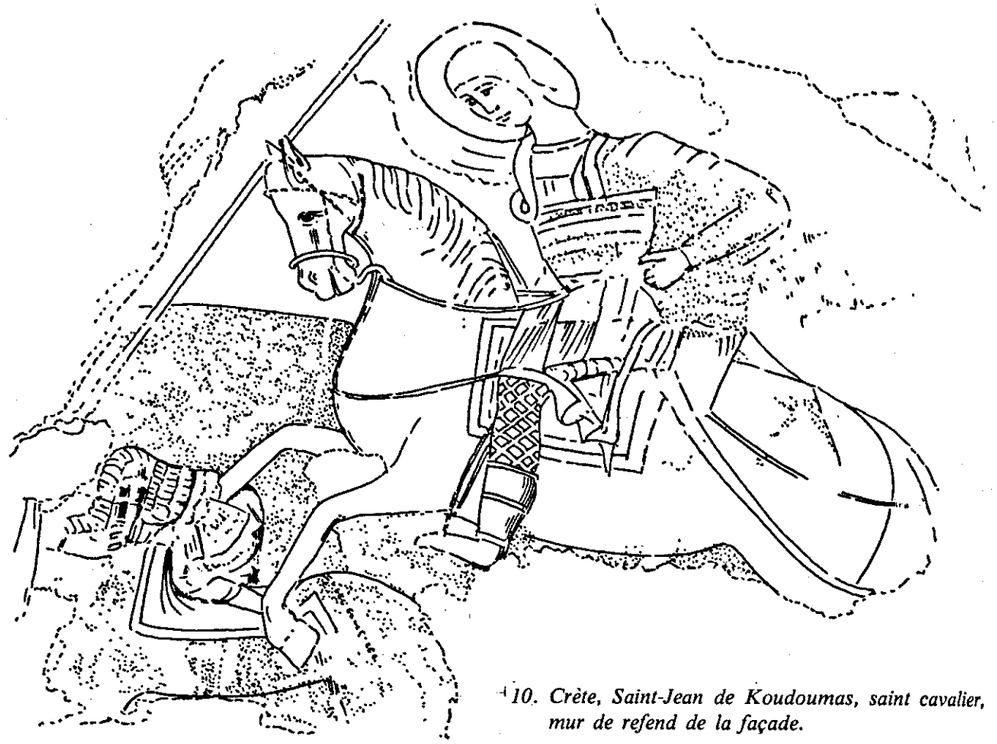


6. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, saint Jean Baptiste, façade.

7. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, saint Pierre, détail.

8. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, saints Archanges, façade.

9. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, Déisis, façade.



10. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, saint cavalier, mur de refend de la façade.

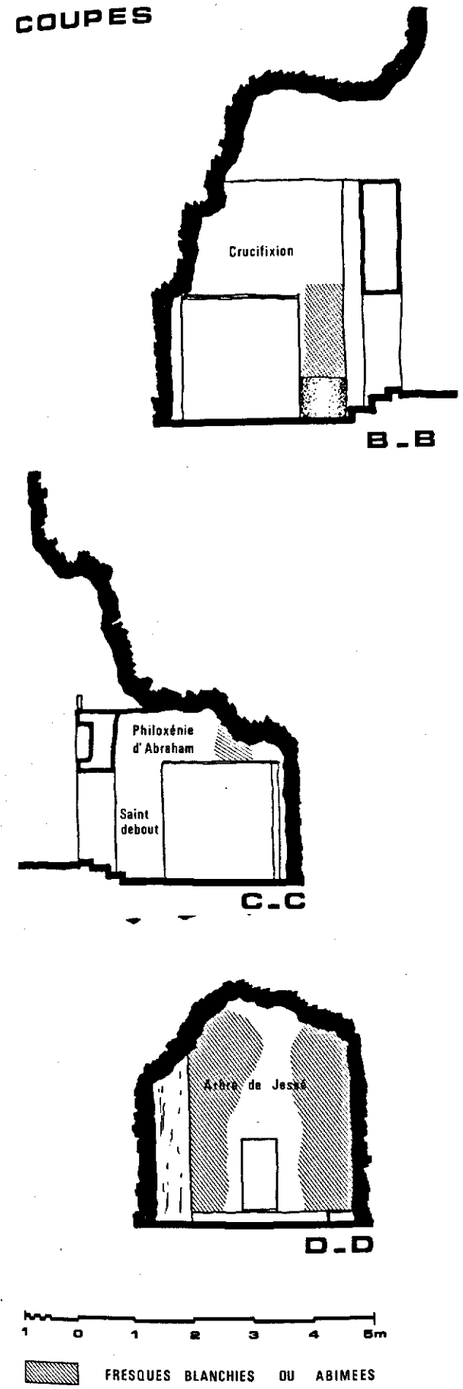
une Crucifixion, sur la partie supérieure du mur de séparation de la nef (fig. 11), une Dormition de saint Ephrem qui couvre toute la partie supérieure du mur sud (fig. 5); sur le registre inférieur de ce mur, subsistent quelques traces de personnages debout que nous pouvons identifier comme des Pères de l'Église car l'un porte l'omophorion (fig. 4). Le mur ouest comporte l'Arbre de Jessé (fig. 12), emplacement courant dans le narthex à partir du XIIIe et XIVe siècle. Le mur sud présente deux scènes en partie recouvertes à la chaux : une à gauche que nous n'avons pu identifier, figure deux saints moines, au-dessus desquels pointent six mains dont l'une est rapprochée d'un encensoir; l'autre à droite est une Dormition de la Vierge dont ne subsistent que la tête de Marie et quelques personnages à son chevet.

Dans la nef les scènes sont de petites dimensions, réparties sur deux registres, et encadrées d'une bande rouge. La Philoxénie d'Abraham est la plus grande, elle occupe la partie au-dessus de l'ouverture qui communique avec le narthex (fig. 13). Cette scène apparaît dans de nombreux monuments du XIVe siècle, phénomène normal puisque les épisodes de l'Ancien Testament connaissent une nouvelle faveur à l'époque. On la voit notamment dans les églises de Gračanica[21], Sopočani[22], de Saint-Nikita à Čučer[23], ainsi qu'à la Péribleptos de Mistra[24]. En Crète elle constitue un thème privilégié de l'iconographie; c'est en effet une des scènes les plus représentées après le cycle des grandes Fêtes[25]; elle se situe presque toujours au même endroit : dans l'abside, au-dessus du cul de four. L'architecture particulière de notre église ne procurait pas une place suffisante, aussi cet emplacement n'a pas été respecté. En-dessous de la Philoxénie, sur le pilier gauche, se trouve un saint imberbe, tenant le Livre.

Le mur sud présente, sur le registre supérieur, trois petites scènes qui se succèdent ainsi de droite à gauche(fig. 4) : au-dessus de la porte centrale, le Jardin des oliviers, dont n'est conservé que le bas de l'image; les deux autres scènes sont abîmées et peu lisibles; pour la première, il semble que l'on puisse y reconnaître la Conversation de Marie et d'Élisabeth[26], pour la seconde, la Nativité[27].

Le registre inférieur montre une rangée de trois saints debout, dont le bas du corps a été blanchi; seul celui de droite est assez bien conservé. Il s'agit d'un saint Jean dont l'épithète n'est pas lisible; celui du milieu est peut-être saint Sabbas.

Le mur nord de la nef ainsi que le choeur et l'abside, sont les seules parties de l'église où il ne subsiste aucune trace de décoration.



11. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, coupe B-B'.
12. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, coupe D-D'.
13. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, coupe C-C'.

La disposition des scènes décrites ne se rapporte guère au programme byzantin habituel, pas même à celui simplifié, adapté aux dimensions réduites des chapelles crétoises : ainsi nous l'avons vu, la Philoxénie n'occupe pas sa place courante (le haut de l'abside).

3. Problèmes d'iconographie.

Nous commençons l'étude iconographique par la Déisis de la façade. Présente dans la peinture murale dès le XIe siècle et bien avant sur l'iconostase, la Déisis a connu, comme on le sait, un succès nouveau à partir du XIIe siècle, époque à laquelle le thème de l'intercession devient courant sur les piliers du choeur et dans le Jugement Dernier.

En Crète, si l'on ne retient que les églises datées du XIVe siècle (peu nombreuses), on peut relever sa présence dans une dizaine d'entre elles[28].

Notre Déisis est une Déisis complète (fig. 9) : le Christ trône au centre, tenant le livre fermé de sa main gauche et bénissant de la droite; à ses côtés se tiennent debout la Vierge et saint Jean Baptiste en prière; pour ce dernier, on a adopté le type ascétique (pieds nus, habillé seulement d'une tunique) qui n'est pas le plus courant à l'époque, mais ce choix pourrait s'expliquer de la part d'un ermite.

Deux éléments de cette scène retiendront plus particulièrement notre attention: le trône du Christ et le type de la Vierge paraclisis. Celle-ci tient en effet un long rouleau avec une inscription; le texte se poursuit en dehors du rouleau, sur le fond de la fresque : (partie hors du rouleau)

"Δέξαι δέησιν τῆς σῆς μητρος οἰκτίρμον". "Τί, μῆτερ, ἀιτεῖς;" "Τῶν βροτῶν σωτηρίαν." "Παρωργισάν με." "Συμπάθησον, υἱέ μου." "Ἀλλ'οὐκ 'επιστρέφουσι." "Καὶ σῶσον χάριν" "Ἔυξε λ(υ)τωσε ἐυχαριστῶ σοι, λόγε"

Il s'agit du dialogue d'intercession entre Marie et son fils pour le salut des hommes, tel qu'il nous est connu par le guide du peintre[29]. Le texte se termine le plus couramment à χάριν, mais il arrive qu'il soit légèrement prolongé, comme c'est le cas sur le rouleau de la Vierge paraclisis de Lagoudéra et de Manastir[30]. En ce qui concerne notre inscription une partie du passage en complément est incompréhensible.

Ce type de la Vierge paraclisis devient courant à partir du XIIe siècle[31] dans la peinture murale[32], mais Marie est le plus souvent isolée, sur un pilier du choeur, face au Christ. Il est rare qu'elle soit associée à une Déisis compléte mais ceci est quand

n'est pas identifiable.

Les trônes historiés sont rares à Byzance. Celui de la Vierge de Staro-Nagoričino (1314) présente une certaine similitude avec celui de notre Déisis : il montre deux rangées de personnages (sans niches) sur le devant du siège. Ce décor est cependant différent du nôtre et il ne nous semble pas possible de le rapprocher des trônes consulaires et d'y voir une formule dérivée de l'art officiel de la fin de l'Antiquité, comme l'a fait M. Grabar pour celui de Staro-Nagoričino[37].

Mais la continuité avec l'Antiquité se manifeste par le réutilisation d'éléments décoratifs empruntés à cette époque. C'est ainsi que nous avons pu retrouver certains motifs, comme l'oiseau au cou recourbé, le petit animal cabré, la femme au panier, sur des pavements de mosaïques palestiniennes du VIe siècle[38]. Sans nul doute ces mosaïques reprenaient des sujets d'origine hellénistique, eux-mêmes véhiculés par l'art romain. Notre peinture confirme donc cette tendance de l'art paléologue à puiser une partie de son inspiration auprès de sources classiques.

La Philoxénie d'Abraham nous fournit un autre exemple de cette inspiration classique : l'essentiel de la scène est représenté de façon traditionnelle, les trois anges sont assis autour d'une table dressée, les deux hôtes sont présents de chaque côté ; mais dans l'extrême coin gauche de la scène, en ce détail est inhabituelle dans l'iconographie de cette scène. Il arrive seulement que le veau offert aux anges[39], soit représenté devant la table : ainsi dans l'église de Tchareqlé en Cappadoce[40]. L'introduction de cette scène d'égorgement, geste expressif, pris sur le vif, montre la volonté de réalisme réintroduit par l'art paléologue. A Karié-Djami le même petit personnage figure sur le pendentif nord-ouest de la coupole, où il a été accolé à une autre scène de festin, les Noces de Cana[41] (fig. 16). Nous avons pu retrouver ce thème dans un Évangile du XIe siècle pour illustrer le Retour de l'enfant prodigue[42] (fig. 17), ou bien encore dans un manuscrit des Cygenetica daté de la fin X^e-début XIe s.[43] (fig. 18) ; il s'agit d'une copie des Cygenetica du Pseudo-Oppien d'Apamée de Syrie dédié à Caracalla (sans doute en 215 lors d'un de ses voyages à Antioche) et, comme les Grecs de l'époque en avaient l'habitude, des miniatures à sujets mythologiques sont insérées parmi les conseils didactiques concernant l'art de la chasse. On y trouve les épisodes de la vie de Dionysos dont l'un se rapporte à la jeunesse du dieu et le figure en train d'égorger un bélier.

Dans chacune de ces représentations les positions respectives de l'homme et de l'animal sont identiques, de même que le vêtement constitué d'une tunique courte qui est la tenue du chasseur antique.

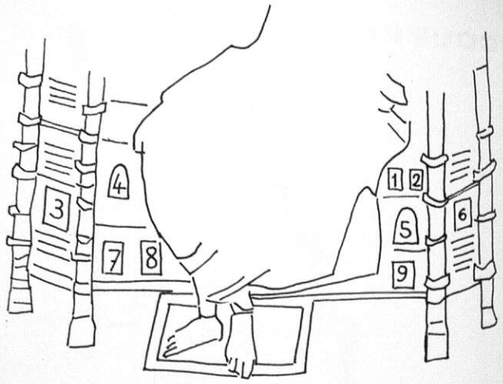
même le cas à Kurbinovo, Manastir[33], et sur une icône du XVe siècle du Monastère Sainte-Catherine au Mont Sinaï[34].

Le trône du Christ est un autre élément de cette scène, il présente un aspect monumental, son vaste dossier courbe prolongé de deux côtés, a une forme enveloppante qui le rapproche des trônes semi-circulaires nombreux au XIVe siècle[35]. Sa décoration est d'inspiration classique : l'élément décoratif de base est constitué de petites balustres, motif particulièrement en faveur au XIVe siècle[36] ; les colonnades des côtés sont entourées de feuilles d'acanthe, enfin le devant du siège comporte des petites niches décorées ; elles sont disposées de chaque côté des jambes du Christ, ainsi que sur les côtés (fig. 14). Voici les motifs que nous avons pu identifier : les niches 1 et 2 contiennent deux petits personnages, les niches 3 et 9 des scènes de combat, dans la première un homme tient un bouclier et une grande lance, dans la seconde un homme a un genou en avant, prêt aussi à envoyer une lance ; la niche 4 présente un petit animal, cheval peut-être, debout sur ses pattes arrières, la 5e contient une femme qui porte un panier, enfin dans les niches 6 et 7 se trouve un oiseau au cou recourbé dont le bec rejoint une de ses pattes repliées ; la 8e n'est pas identifiable.

Les trônes historiés sont rares à Byzance. Celui de la Vierge de Staro-Nagoričino (1314) présente une certaine similitude avec celui de notre Déisis : il montre deux rangées de personnages (sans niches) sur le devant du siège. Ce décor est cependant différent du nôtre et il ne nous semble pas possible de le rapprocher des trônes consulaires et d'y voir une formule dérivée de l'art officiel de la fin de l'Antiquité, comme l'a fait M. Grabar pour celui de Staro-Nagoričino[37].

Mais la continuité avec l'Antiquité se manifeste par le réutilisation d'éléments décoratifs empruntés à cette époque. C'est ainsi que nous avons pu retrouver certains motifs, comme l'oiseau au cou recourbé, le petit animal cabré, la femme au panier, sur des pavements de mosaïques palestiniennes du VIe siècle[38]. Sans nul doute ces mosaïques reprenaient des sujets d'origine hellénistique, eux-mêmes véhiculés par l'art romain. Notre peinture confirme donc cette tendance de l'art paléologue à puiser une partie de son inspiration auprès de sources classiques.

La Philoxénie d'Abraham nous fournit un autre exemple de cette inspiration classique : l'essentiel de la scène est représenté de façon traditionnelle, les trois anges sont assis autour d'une table dressée, les deux hôtes sont présents de chaque côté ; mais dans l'extrême coin gauche de la scène, en



14. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, Déisis, détail.

bas, un petit personnage a été ajouté, en train d'égorger un animal (fig. 15) ; il porte une tunique courte serrée à la taille, de son genou droit replié, il exerce une pression sur le dos de l'animal afin de mieux l'immobiliser, et, tandis que de sa main gauche il lui renverse la tête pour en dégager le cou, il l'égorge de sa main droite ; l'animal se trouve ainsi légèrement cambré. L'adjonction de ce détail est inhabituelle dans l'iconographie de cette scène. Il arrive seulement que le veau offert aux anges[39], soit représenté devant la table : ainsi dans l'église de Tchareqlé en Cappadoce[40]. L'introduction de cette scène d'égorgement, geste expressif, pris sur le vif, montre la volonté de réalisme réintroduit par l'art paléologue. A Karié-Djami le même petit personnage figure sur le pendentif nord-ouest de la coupole, où il a été accolé à une autre scène de festin, les Noces de Cana[41] (fig. 16). Nous avons pu retrouver ce thème dans un Évangile du XIe siècle pour illustrer le Retour de l'enfant prodigue[42] (fig. 17), ou bien encore dans un manuscrit des Cygenetica daté de la fin X^e-début XIe s.[43] (fig. 18) ; il s'agit d'une copie des Cygenetica du Pseudo-Oppien d'Apamée de Syrie dédié à Caracalla (sans doute en 215 lors d'un de ses voyages à Antioche) et, comme les Grecs de l'époque en avaient l'habitude, des miniatures à sujets mythologiques sont insérées parmi les conseils didactiques concernant l'art de la chasse. On y trouve les épisodes de la vie de Dionysos dont l'un se rapporte à la jeunesse du dieu et le figure en train d'égorger un bélier.

Dans chacune de ces représentations les positions respectives de l'homme et de l'animal sont identiques, de même que le vêtement constitué d'une tunique courte qui est la tenue du chasseur antique.

15. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, Philoxénie d'Abraham, détail.

16. Istanbul, Karie-Djami, Noces de Cana, détail.

17. Paris, Bibl. nat., Gr. 74, fol. 143v.

18. Venise, Marciana, Gr. 479.

Nous pouvons donc faire remonter jusqu'à l'Antiquité l'origine de ce thème devenu stéréotypé ; et nous avons là un bon exemple de l'art du XIVe siècle qui alimente sa recherche d'un certain réalisme, non pas toujours par l'observation du monde environnant mais par un retour à des modèles classicisants.

Il n'est pas étonnant d'ailleurs que les manuscrits mentionnés soient du XIe siècle, période de la Renaissance macédonienne déjà orientée vers un retour à l'Antiquité, et c'est peut-être également à travers eux que la Renaissance paléologue a redécouvert les survivances antiques.

Le saint cavalier du décor extérieur est figuré selon un type iconographique particulier qui va retenir notre attention (fig. 10). Ce saint est monté sur un cheval qui se cabre ; il est jeune, imberbe, sa chlamyde flotte derrière lui. De sa main droite levée, il tient une lance avec laquelle il transperce un personnage couché à terre dont ne subsiste que le corps (sa tête est abîmée) habillé d'une armure. Pour une telle représentation deux interprétations sont possibles. Il existe quelques rares cas où saint Mercure est représenté de cette façon, en train de terrasser Julien l'Apostat. On le trouve sur une miniature de Grégoire de Nazianze, Par. gr. 510, f° 409v du IXe siècle[44], ainsi que sur une miniature copte du X-XIe siècle, cod. Vatic. copt. 66, f° 287v[45]. Enfin M. Vocotopoulos propose cette identification pour une représentation identique située dans une église dédiée à saint Mercure, prés du village d'Ag. Markos à Corfou[46], mais sans inscription pour le confirmer.

La deuxième interprétation possible est la figuration de saint Georges en train de terrasser Dioclétien, empereur qui déclencha une violente persécution contre les chrétiens en 303-304, manière de symboliser ainsi la victoire du christianisme sur le paganisme. Cette façon de représenter saint Georges n'est pas courante dans l'art byzantin qui le montre habituellement tuant un dragon et non un être humain. Pourtant ce type iconographique se rencontre dans les régions orientales du monde byzantin ; c'est ainsi qu'on le voit sur une icône copte du Mont Sinaï[47], ou encore en Arménie, à l'église du Saint-Sauveur d'Aght'amar[48] qui montre un saint Georges de ce type parmi les sculptures décorant les murs extérieurs. La Géorgie de son côté offre de nombreux exemples. Citons parmi d'autres une icône en argent de Svanétie[49], les églises peintes par Tevdore dans la région de Svanétie[50], l'église du Saint-Sauveur à Mackhvariši[51], et beaucoup d'autres[52]. Étant donné que saint Georges est le saint le plus vénéré en Crète[53], je serais tenté d'opter personnellement pour la seconde hypothèse. G. Gerola signalait par ailleurs dans l'énumération des scènes figurées dans l'église de Saint-Jean, la représentation de saint Georges ; mais on ne peut savoir si cette identification repose sur une inscription maintenant disparue (la partie droite de la fresque est en partie blanchie) ou bien sur une interprétation personnelle de l'auteur.

Si notre saint cavalier est bien un saint Georges, la parenté iconographique que nous avons constatée à propos de ce saint, avec les régions orientales du monde byzantin, confirmerait les résultats des recherches récentes de Mme Velmans qui font apparaître fréquemment un décor d'abside analogue (la Déisis) dans ces mêmes régions orientales et la Crète[54].

Nous nous arrêterons maintenant sur la grande composition de la Crucifixion (fig. 19), dont le contour est irrégulier car le rocher occupe toute la partie supérieure gauche de l'espace. Le fond de la scène est constitué, dans sa partie inférieure, d'un mur percé d'arcatures sur deux étages : le mur de Jérusalem. Ce type de mur apparaît dans la Crucifixion fin XIIe – début XIIIe siècle, pour devenir très répandu au XIVe siècle[55]. Ainsi notre Crucifixion se rattache aux monuments du XIVe siècle.

Ce qui situe encore notre église dans l'évolution iconographique de son époque est le nombre relativement important des personnages que la Crucifixion met en scène : à gauche la Vierge est entourée de cinq femmes, à droite saint Jean est accompagné du centurion et à l'arrière plan d'un groupe de soldats qui, pour la plupart, ne sont figurés que par le haut de leur heaume.

La scène reflète le réalisme pathétique que l'art paléologue s'est attaché à exprimer ; la douleur s'introduit dans le drame divin et les corps sont représentés dans la réalité de leur souffrance. La mort du Christ est apparente : le poids de son corps exerce une tension sur ses bras qui sont détachés de la croix, ses genoux sont légèrement pliés et sa tête retombe sur l'épaule.

De son côté la Vierge s'abandonne à la douleur, les genoux légèrement fléchis, le buste et la tête en arrière ; deux saintes femmes la retiennent : l'une à droite l'entoure presqu'entièrement, lui tenant l'épaule d'une main et le pan de son maphorion de l'autre ; la seconde à gauche lui soutient le bras droit. Cette défaillance de la Vierge est un thème nouveau qui apparaît dès le XIIIe siècle[56]. Le Crucifiement à l'église de Saint-Jean ne constitue pas un cas isolé en Crète, puisque dès 1314, dans l'église d'Asomatos à Archanès[57] la Vierge est figurée dans une attitude de profond abandon, proche de celle des manuscrits arméniens[58]. La

19. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, Crucifixion.

20. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, Crucifixion, détail.

plus accentuée qu'à Saint-Jean. On trouve encore cette défaillance dans une église inédite de Crète orientale, celle du Saint-Sauveur à Panteloi.

Les deux petits anges qui se cachent le visage en signe de douleur au-dessus de la croix constituent une autre manifestation du pathos de la scène. C'est un détail que l'on retrouve fréquemment dans les églises du XIVe siècle[59] associé à la Crucifixion ou à la Descente de croix.

La douleur s'exprime encore par le geste de l'une des saintes Femmes (la plus à gauche) qui lève les deux bras. Ce geste est emprunté à l'Antiquité ; il se trouve en effet dans plusieurs scènes de lamentation dans la Genèse de Vienne au VIe siècle, elle-même d'inspiration classique[60]. Il réapparaît dans la peinture murale byzantine dès la fin du XIIIe siècle, mais presque toujours dans le Thrène[61] et non dans la Crucifixion ; ce geste est au contraire très souvent présent dans les Crucifixions italiennes[62]. La seule exception rencontrée dans les œuvres byzantines est une icône du mont Sinaï du XIIIe siècle[63], elle-même fortement influencée par l'art italien.

D'autres éléments de la Crucifixion tendent à prouver une influence italienne : la petite couronne d'épines qui entoure la tête du Christ (fig. 20) ; l'écu que porte le centurion à la place du bouclier rond byzantin, ainsi que le heaume et le haubert des soldats qui sont des armures typiques de l'Occident. La croix n'a pas la forme rectiligne de la

est légèrement courbe et les veines du bois y sont figurées d'une façon apparente. L'origine de cette croix veinée est-elle à rapprocher de l'arbre de vie de certaines crucifixions occidentales ? C'est en tout cas un type de croix que l'on voit couramment dans les crucifixions italiennes du XIVe siècle[64].

Les deux petits anges qui recueillent le sang du Christ vont nous poser un dernier problème (fig. 20) : ils tiennent un calice dans lequel jaillit le sang, l'un situé près de la plaie du flanc droit du Christ, l'autre au-dessous de celle de sa main gauche. Avant de poursuivre, il faut poser clairement le problème et dissocier deux thèmes iconographiques souvent confondus : le thème de l'Église et de la Synagogue, de celui des anges recueillant le sang du Christ tel que nous l'avons dans notre église.

M. Orlandos[65] a démontré l'ancienneté à Byzance du thème de l'Église et de la Synagogue rencontré dès le XIe siècle dans un manuscrit[66] ; parallèlement un autre manuscrit du XIe siècle, le Physiologus de Smyrne[67], montre une femme en buste, au pied de la croix, soutenant une grande coupe de la main droite. Est-ce de la fusion de ces deux sources que s'opère à l'époque paléologue, l'adjonction d'un détail réaliste, le recueillement du sang du Christ, à un thème plus symbolique, celui de l'Église et de la Synagogue ? C'est en effet à cette époque que se multiplient les représentations où l'Église tient un calice[68]. Mais il s'agit

siècle dont faisait partie Pavias.

La Crucifixion nous offre ainsi diverses traces d'emprunts à l'art italien. Quelques autres détails confirment cette influence : la figuration en relief des nimbes des Archanges (fig. 21) et du saint Pierre de la façade (fig. 7) ; ils sont en outre décorés de petites rosaces inscrites dans des cercles et nous rappellent les nimbes décorés dont l'Italie s'est faite la particularité, et qui sont passés à Byzance par son intermédiaire[72]. Au XIVe siècle, un autre exemple de nimbe en relief se rencontre dans l'église crétoise de la Kéra à Kritsa[73].

La Dormition de saint Ephrem sera notre dernière étude iconographique. L'identification nous en est fournie par une inscription figurant sur l'église représentée dans la composition (fig. 25) : Η ΚΟΙΜΟΙCIC ΤΟΥ ΚΥΡΟΥ ΕΦΡΑΙΜ ΤΟΥ ΣΥΡΟΥ Dormition du Seigneur Ephrem de Syrie.

Saint Ephrem naquit vers 306 à Nisibe et mourut en 373, il passa sa vie comme diacre ; l'histoire de sa vie reste obscure et s'il a parlé de la vie érémitique en termes élogieux, il n'est pas du tout sûr qu'il ait lui-même séjourné au désert, cependant la tradition en fit un anachorète et un cycle pictural s'est construit autour de ce séjour dans le désert. C'est un thème iconographique que nous ne sommes pas étonnés de rencontrer dans un lieu d'érémitisme ; il sera repris ultérieurement dans les grands monastères continentaux des Météores et de l'Athos.

vée se répètent tout autour de la composition, superposées les unes aux autres : à droite, un premier groupe, en bas, comporte un moine marchant devant un âne qui porte un ascète (fig. 23c), derrière eux suit un personnage avec un autre sur son dos (fig. 23d), enfin par terre un infirme marche à quatre pattes (fig. 23e) ; au-dessus deux moines en amènent un autre dans une chaise à porteur (fig. 23f, 24), au-dessus encore un vieux moine est presqu'allongé sur son âne, ses béquilles attachées au flanc de l'animal (fig. 23g, 24) ; il est suivi d'un lion qui porte quelqu'un (fig. 23h, 24) ; le dernier plan répète la scène de la chaise à porteur (fig. 23i, 24). En haut près de la ville, arrive un lion portant un homme (fig. 26j) ; enfin dans l'angle gauche, en bas, nous avons à nouveau un groupe d'arrivants, l'un porté par un compagnon (fig. 23k, 25), l'autre par un lion (fig. 23l, 25), précédé d'un ermite marchant courbé sur sa canne (fig. 23m, 25) ; deux autres infirmes sont à ses pieds (fig. 23n).

Les autres scènes qui entourent la Dormition sont des épisodes de la vie ascétique dans les cavernes ; ainsi en haut à gauche nous avons trois grottes, dans l'une un ermite prie devant une icône (fig. 23o, 25), dans l'autre deux moines assis conversent, l'un occupé à faire des paniers (fig. 23p, 25), dans la troisième deux ascètes lisent (fig. 23q, 25). A droite de ces grottes, en haut, se trouve un stylite (fig. 23r), au pied de la colonne un moine lui fait monter un panier ; dans une autre

21. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, saint Archange, détail.

douleur de la Vierge y est représentée d'une façon plus accentuée qu'à Saint-Jean. On trouve encore cette défaillance dans une église inédite de Crète orientale, celle du Saint-Sauveur à Panteloi.

Les deux petits anges qui se cachent le visage en signe de douleur au-dessus de la croix constituent une autre manifestation du pathos de la scène. C'est un détail que l'on retrouve fréquemment dans les églises du XIVe siècle[59] associé à la Crucifixion ou à la Descente de croix.

La douleur s'exprime encore par le geste de l'une des saintes Femmes (la plus à gauche) qui lève les deux bras. Ce geste est emprunté à l'Antiquité ; il se trouve en effet dans plusieurs scènes de lamentation dans la Genèse de Vienne au VIe siècle, elle-même d'inspiration classique[60]. Il réapparaît dans la peinture murale byzantine dès la fin du XIIIe siècle, mais presque toujours dans le Thrène[61] et non dans la Crucifixion ; ce geste est au contraire très souvent présent dans les Crucifixions italiennes[62]. La seule exception rencontrée dans les œuvres byzantines est une icône du mont Sinaï du XIIIe siècle[63], elle-même fortement influencée par l'art italien.

D'autres éléments de la Crucifixion tendent à prouver une influence italienne : la petite couronne d'épines qui entoure la tête du Christ (fig. 20) ; l'écu que porte le centurion à la place du bouclier rond byzantin, ainsi que le heaume et le haubert des soldats qui sont des armures typiques de l'Occident. La croix n'a pas la forme rectiligne de la croix charpentée byzantine, sa partie transversale est légèrement courbe et les veines du bois y sont figurées d'une façon apparente. L'origine de cette croix veinée est-elle à rapprocher de l'arbre de vie de certaines crucifixions occidentales ? C'est en tout cas un type de croix que l'on voit couramment dans les crucifixions italiennes du XIVe siècle[64].

Les deux petits anges qui recueillent le sang du Christ vont nous poser un dernier problème (fig. 20) : ils tiennent un calice dans lequel jaillit le sang, l'un situé près de la plaie du flanc droit du Christ, l'autre au-dessous de celle de sa main gauche. Avant de poursuivre, il faut poser clairement le problème et dissocier deux thèmes iconographiques souvent confondus : le thème de l'Église et de la Synagogue, de celui des anges recueillant le sang du Christ tel que nous l'avons dans notre église.

M. Orlandos[65] a démontré l'ancienneté à Byzance du thème de l'Église et de la Synagogue rencontré dès le XIe siècle dans un manuscrit[66] ; parallèlement un autre manuscrit du XIe siècle, le Physiologus de Smyrne[67], montre une femme en buste, au pied de la croix, soutenant une grande coupe de la main droite. Est-ce de la fusion de ces deux sources que s'opère à l'époque paléologue, l'adjonction d'un détail réaliste, le recueillement du sang du Christ, à un thème plus symbolique, celui de l'Église et de la Synagogue ? C'est en effet à cette époque que se multiplient les représentations où l'Église tient un calice[68]. Mais il s'agit dans tous les cas, du thème de la Synagogue et de l'Église, et non des anges seuls comme nous l'avons à Saint-Jean.

Si nous regardons, au contraire, du côté italien, presque toutes les crucifixions[69] montrent ces petits anges recueillant le sang, le nombre pouvant aller de 2 à 10. Ce thème des anges seuls nous apparaît donc comme spécifiquement italien, même s'il s'est inspiré de l'iconographie byzantine ; l'Italie n'a retenu que l'aspect réaliste de la scène, en laissant de côté sa signification symbolique. Notre crucifixion est, à notre connaissance, un cas rare, le premier exemple byzantin où ce thème est introduit. Une chapelle crétoise, celle de la Παναγία ἡ Γοργοεπηκόος, près de Kali Limenes, montre aussi un même petit ange dans la Crucifixion, mais elle n'est pas datée. Les autres oeuvres qui font apparaître ce détail sont plus tardives : une icône de la Crucifixion de A. Pavias (1440-1504)[70], peintre candiote, étroitement en contact avec le milieu italien, ainsi que dans la Crucifixion du Catholicon de Lavra au Mont Athos[71], oeuvre de 1533, signée par Théophane le Crétois, lui-même issu du groupe de peintres d'icônes de Candie de la deuxième moitié du XVe siècle dont faisait partie Pavias.

La Crucifixion nous offre ainsi diverses traces d'emprunts à l'art italien. Quelques autres détails confirment cette influence : la figuration en relief des nimbes des Archanges (fig. 21) et du saint Pierre de la façade (fig. 7) ; ils sont en outre décorés de petites rosaces inscrites dans des cercles et nous rappellent les nimbes décorés dont l'Italie s'est faite la particularité, et qui sont passés à Byzance par son intermédiaire[72]. Au XIVe siècle, un autre exemple de nimbe en relief se rencontre dans l'église crétoise de la Kéra à Kritsa[73].

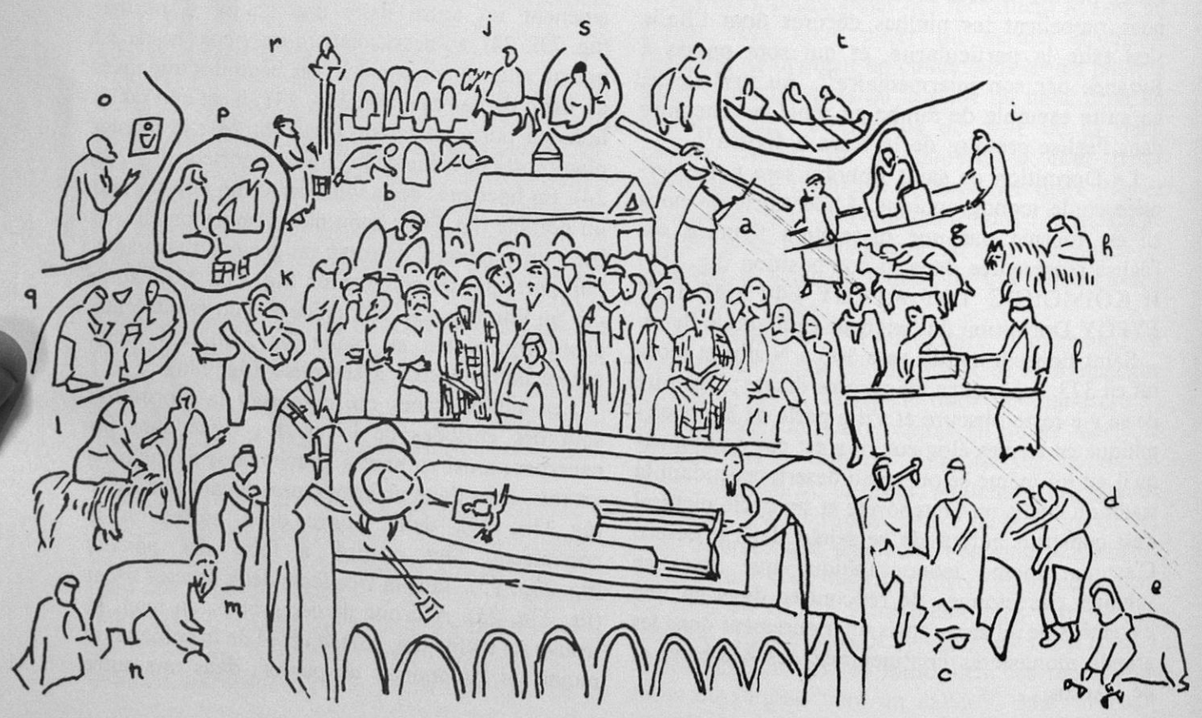
La Dormition de saint Ephrem sera notre dernière étude iconographique. L'identification nous en est fournie par une inscription figurant sur l'église représentée dans la composition (fig. 25) : Η ΚΟΙΜΟΙCΙC ΤΟΥ ΚΥΡΟΥ ΕΦΡΑΙΜ ΤΟΥ ΣΥΡΟΥ Dormition du Seigneur Ephrem de Syrie.

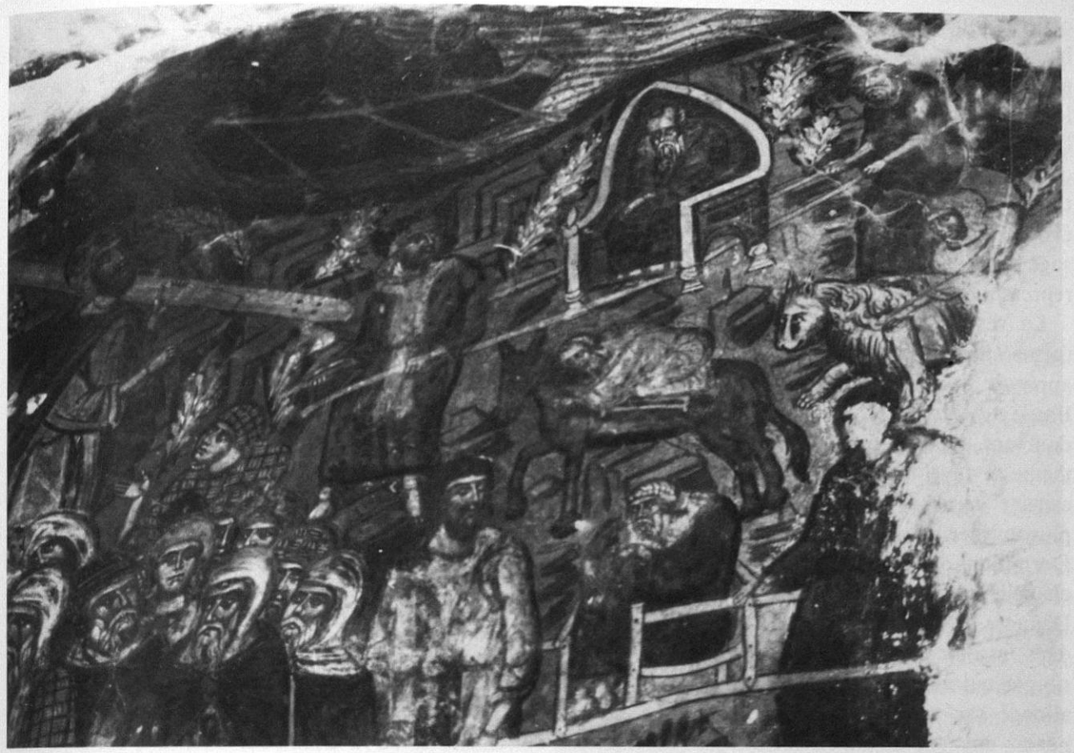
Saint Ephrem naquit vers 306 à Nisibe et mourut en 373, il passa sa vie comme diacre ; l'histoire de sa vie reste obscure et s'il a parlé de la vie érémitique en termes élogieux, il n'est pas du tout sûr qu'il ait lui-même séjourné au désert, cependant la tradition en fit un anachorète et un cycle pictural s'est construit autour de ce séjour dans le désert. C'est un thème iconographique que nous ne sommes pas étonnés de rencontrer dans un lieu d'érémitisme ; il sera repris ultérieurement dans les grands monastères continentaux des Météores et de l'Athos.

Il s'agit d'une composition complexe qui réunit un grand nombre de personnages. En bas, au centre saint Ephrem (fig. 23) repose sur un lit funèbre à arcatures ; il tient sur sa poitrine une icône du Christ de piété. A sa tête, debout, un évêque l'encense, à ses pieds un autre se penche sur lui. Derrière saint Ephrem se pressent toute une foule de moines dont certains portent l'habit d'anachorète de paille tressée (fig. 22). A l'arrière de cette foule se dresse une église, près de laquelle, à droite, se trouve un moine tenant le « semantron » (fig. 23a, 24), instrument par lequel il appelle les ascètes du désert aux funérailles du saint. En haut de la fresque est figurée une ville dont les murs sont percés d'une porte près de laquelle se tiennent deux personnages agenouillés (fig. 23b). Tout autour de ce groupe funèbre se répartissent une multitude de petites scènes relatant soit des moments de la vie ascétique dans le désert, soit l'arrivée de groupes de moines venant rendre un dernier hommage au défunt. Beaucoup de ces pères du désert sont vieux ou infirmes et ne peuvent plus se déplacer seuls, mais leur ardeur à vouloir rendre une dernière dévotion au saint est telle, qu'ils se font transporter. Ces scènes d'arrivée se répètent tout autour de la composition, superposées les unes aux autres : à droite, un premier groupe, en bas, comporte un moine marchant devant un âne qui porte un ascète (fig. 23c), derrière eux suit un personnage avec un autre sur son dos (fig. 23d), enfin par terre un infirme marche à quatre pattes (fig. 23e) ; au-dessus deux moines en amènent un autre dans une chaise à porteur (fig. 23f, 24), au-dessus encore un vieux moine est presqu'allongé sur son âne, ses béquilles attachées au flanc de l'animal (fig. 23g, 24) ; il est suivi d'un lion qui porte quelqu'un (fig. 23h, 24) ; le dernier plan répète la scène de la chaise à porteur (fig. 23i, 24). En haut près de la ville, arrive un lion portant un homme (fig. 26j) ; enfin dans l'angle gauche, en bas, nous avons à nouveau un groupe d'arrivants, l'un porté par un compagnon (fig. 23k, 25), l'autre par un lion (fig. 23l, 25), précédé d'un ermite marchant courbé sur sa canne (fig. 23m, 25) ; deux autres infirmes sont à ses pieds (fig. 23n).

Les autres scènes qui entourent la Dormition sont des épisodes de la vie ascétique dans les cavernes ; ainsi en haut à gauche nous avons trois grottes, dans l'une un ermite prie devant une icône (fig. 23o, 25), dans l'autre deux moines assis conversent, l'un occupé à faire des paniers (fig. 23p, 25), dans la troisième deux ascètes lisent (fig. 23q, 25). A droite de ces grottes, en haut, se trouve un stylite (fig. 23r), au pied de la colonne un moine lui fait monter un panier ; dans une autre

22. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, Dormition de saint Ephrem, détail.
23. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, Dormition de saint Ephrem. Relevé.
24. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, Dormition de saint Ephrem, détail.
25. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, Dormition de saint Ephrem, détail.





caverne, au-dessus de l'église, un moine tient une herminette et fait des cuillères (fig. 23s); enfin encore plus à droite nous avons une barque dans laquelle rament trois hommes, un quatrième tirant l'embarcation au rivage (fig. 23t, 24). Il est difficile de savoir si cette scène se rattache aux descriptions de la vie quotidienne des moines ou bien évoque une arrivée d'ascètes par la mer. Le paysage n'est pas réaliste, quelques palmes fleuries représentent la végétation.

La représentation des offices funèbres est un thème ancien à Byzance, connu dès le XIe siècle. Il apparaît dans un manuscrit, le Ménologue de Basile II[74] où figurent deux dormitions de saints dont une de saint Ephrem. Au XIIIe-XIVe siècle ce thème se développe dans la peinture murale, s'inscrivant dans la nouvelle sensibilité de l'époque plus tournée vers la représentation de la mort. Une Dormition de saint Euthyme se trouve dans la chapelle qui lui est consacrée à l'église Saint-Démètre à Thessalonique (1303)[75]. Cependant dans les divers cas cités il s'agit d'une dormition simple qui se restreint à la figuration d'un mort allongé sur un catafalque et entouré de personnages, non pas de la composition complexe que nous avons dans notre église.

C'est autour de ce noyau initial que se sont greffés d'autres éléments picturaux. Dans son étude sur les origines de cette composition J.R. Martin[76] met l'accent sur trois sources principales : les écrits grecs de la vie de saint Ephrem qui sont à l'origine de la Dormition simple; les Actes syriaques de saint Ephrem qui contiennent des détails supplémentaires comme le stylite, le moine portant le «semantron», ou encore les moines portant l'habit tressé de paille; enfin des manuscrits byzantins du Moyen-Age où l'Échelle céleste de Jean Climaque montre certaines scènes d'anachorètes reprises dans la Dormition[77].

Il reste à déterminer le lieu et la date où s'est opérée la fusion des divers épisodes en une composition. Le premier exemple de ce schèma complexe se trouve sur un tabernacle italien daté du XIIIe siècle[78], mais qui comporte des différences notables avec les compositions byzantines ultérieures; à la fois dans le choix des scènes et dans leur ordonnance, qui sera pratiquement immuable à Byzance. La Thébaïde de G. Starnina est plus tardive (autour de 1400)[79].

M. Chatzidakis signale par ailleurs une icône très abîmée du Mont Sinaï du XIIIe siècle, figurant la Dormition de saint Arsène, mais là encore les parties conservées ne semblent pas appartenir à une Dormition très élaborée[80].

Ainsi notre Dormition serait le premier exemple connu dans l'art byzantin de cette composition complexe devenue peut-être l'archétype des oeuvres ultérieures. Elle est en tout cas la première représentation murale connue. Elle est en effet antérieure à la série d'icônes sur ce sujet, qu'a étudiées M. Chatzidakis[81], et qu'il considère toutes comme crétoises et de la seconde moitié du XVe siècle. Le prototype commun à ces icônes présente des liens étroits avec l'oeuvre décrite par Markos Eugénikos[82]. Les animaux et les oiseaux y tiennent une place importante comme dans l'Ἔκφρασις. Notre peinture a de nombreux points communs avec ces icônes, par le choix des épisodes et leur répartition sur le champ pictural, avec cette particularité que certaines scènes y sont répétées plusieurs fois[83], accumulation qui semble traduire un goût populaire et naïf qui se plait à multiplier les anecdotes. Il manque dans notre Dormition les petits animaux et les oiseaux dispersés dans la végétation que l'on a sur la plupart de ces icônes. On trouve d'autres représentations de ce thème sur les fresques des grands monastères des Météores et du Mont Athos, du XVIe et XVIIe siècle. Le peintre qui introduisit ce thème dans la décoration murale des monastères de la Grèce continentale, est d'origine crétoise : Théophane[84]; sa première oeuvre connue est la décoration de Saint-Nicolas Anapavsas aux Météores en 1527, dont le narthex comporte une Dormition de saint Ephrem. Il inaugure ainsi toute une série de fresques sur ce sujet dans les monastères[85].

Nous sommes frappés en retraçant l'inventaire de ces grandes compositions, d'être constamment ramenés à la Crète : par notre église qui inclut cette image dans son programme dès 1360, par les icônes du XVe siècle d'origine crétoise, enfin par le peintre qui a diffusé ce thème en Grèce continentale : Théophane le Crétois.

Comment ne pas nous interroger sur le rôle éventuel de la Crète dans la constitution de cette synthèse : n'aurait-elle pu être le lieu de contact où s'est opérée la réunion de ces éléments de provenances diverses, étudiées par J.R. Martin?

A plusieurs reprises au cours de notre étude, nous avons été amenés à évoquer les liens de cette île avec la périphérie orientale de l'Empire byzantin, et les similitudes qui en découlaient. Nous avons à faire à un saint oriental, les sources qui sont à l'origine de l'enrichissement de la Dormition initiale de saint Ephrem sont syriaques, la Crète a pu recevoir, une fois de plus, une influence de l'Orient byzantin.

La Dormition de saint Ephrem de l'église de Saint-Jean n'est d'ailleurs pas la seule en Crète, une autre fresque inédite (fig. 26) se trouve dans

26. Crète, Glossa, Saint-Basile, Dormition de saint Ephrem.

l'église de Saint-Basile, près du village de Glossa (Kisamo)[86] : il s'agit d'une Dormition simple, mais qui comporte un détail tiré des Actes syriaques, le moine avec le «semantron». On pourrait y voir une étape dans la synthèse des divers apports, mais l'absence de datation de l'église de Saint-Basile ne nous permet pas de dire qu'elle est antérieure à notre église. Il semble possible d'après le style, de la dater du XIVe siècle. Une deuxième hypothèse serait une transmission à la Crète, du sujet élaboré dans les régions orientales du monde byzantin. L'icône du Sinaï du XIIIe siècle pourrait être un argument appuyant cette hypothèse mais encore faudrait-il être sûr de son exécution en Orient et mieux connaître son contenu.

Ces hypothèses étant invérifiables, il faut cependant retenir le rôle important de la Crète dans la diffusion de ce thème; on peut se demander également si ce n'est pas par son intermédiaire que le sujet est passé en Italie. Là les peintres l'auraient interprété à leur manière, beaucoup plus libres dans leur création et moins attachés à des stéréotypes que Byzance maintenait. Inversement d'ailleurs, l'Italie enrichit le sujet en apportant des éléments nouveaux : nous avons dans notre fresque la marque de cette influence, qui se manifeste par les petites barques[87], que l'on trouve aussi dans la Thébaïde italienne; il en est de même pour l'image de la cité qui se trouve dans la partie supérieure de notre composition[88]. A propos de la représentation d'une ville sur l'icône de la Dormition de saint Ephrem à Iviron, M. Chatzidakis fait remarquer que sa disposition dans l'espace accusant la profondeur, fait penser à l'art italien. Notre peintre n'a retenu que le sujet de la ville sans chercher à évoquer la profondeur.

4. Le style.

Le peintre ne s'est pas soucié de représenter l'espace. La plupart des scènes se déroulent dans un environnement abstrait constitué de deux bandes colorées : le sol est représenté par une bande vert foncé qu'animent de petites ondulations de teinte plus claire, le ciel, par une bande noire bleutée (Philoxénie d'Abraham, saint en dessous, Jardin des oliviers). Le fond de la Déisis est brun foncé et vert clair. Dans la Dormition de saint Ephrem les nombreux personnages sont représentés par registres superposés, sans la moindre évocation de la profondeur; le paysage y est tout autant abstrait puisque les grottes dans lesquelles se déroulent les scènes de la vie monastique sont figurées par un simple contour noir, sans représentation des rochers.

Notre artiste ne maîtrise pas non plus la figuration du mouvement; il réussit mieux les poses statiques. Il est intéressant, par exemple, de comparer la scène du Jardin des oliviers (fig. 27) (même s'il ne nous reste qu'une partie) avec celle que l'on trouve dans l'art byzantin «savant» de la même époque[89]. Les peintres de ces églises ont su rendre avec naturel et grâce les attitudes variées des apôtres endormis, allongés, assis, renversés, repliés sur eux-mêmes, utilisant parfois avec adresse le raccourci des corps; ils ont su jouer des courbes et contre-courbes des corps assoupis pour en faire une composition ample, qui forme un tout organique, les lignes s'articulent et s'emboîtent pour donner la sensation même du sommeil. La grande différence entre notre scène et ces exemples plus soignés est l'impression d'inconfort des poses, maladroitement représentées; le peintre n'a pas su rendre le naturel du relâchement des corps et l'harmonie qui en découle.

L'étude de la Dormition de saint Ephrem (fig. 23) nous amènera à peu près aux mêmes conclusions. Les divers groupes de personnages qui la constituent sont juxtaposés au lieu de former une composition organique.

Quand le peintre fait preuve d'un sens de la composition il utilise un rythme d'ordonnance statique et répétitif, s'appuyant souvent sur des

formes géométriques. Nous trouvons ces procédés dans le groupe des Pères réunis autour de saint Ephrem dont la représentation parvient à traduire picturalement l'existence d'une foule et ses liens spirituels avec le saint. L'unité du groupe est d'abord rendue par la répartition des personnages dans un vaste demi cercle dont le lit funèbre constitue la base. Tous les Pères sont représentés dans des positions calmes ; deux d'entre eux se trouvent au premier plan, à chaque extrémité du lit : celui de droite est penché au-dessus du saint, la belle courbe de son dos prolonge la ligne horizontale du lit pour fermer la composition ; à gauche le second est debout, démesurément allongé, sa verticalité contrebalançant l'horizontalité du défunt.

L'animation de la foule à l'arrière plan est rendue par le jeu des têtes dont la variété des positions contraste avec la verticalité monotone des corps (fig. 22) ; il y a en effet une alternance répétitive de têtes droites et de têtes groupées par trois dans une composition triangulaire. Un dernier effet contribue à lier les Pères entre eux : les lignes successives de leurs mains repliées convergent vers le saint, comme pour le montrer.

Ainsi les principes de composition qui prédominent n'ont rien à voir avec la liberté du mouvement et l'ampleur des compositions où excelle à la même époque la peinture byzantine dite savante.

Les dimensions de la plupart des scènes figurées sont très grandes : ainsi la plupart des personnages de la façade sont représentés en grandeur nature (saints Archanges, saint Pierre, Déisis) ; à l'intérieur du narthex apparaissent également de grandes compositions qui occupent un panneau entier du mur (Crucifixion, Dormition de saint Ephrem, Arbre de Jessé).

L'échelle monumentale des Archanges (fig. 21) et de saint Pierre (fig. 7) nous permettront de faire quelques observations sur la représentation des visages. Quand le personnage est de face et sans barbe, la forme du visage est un ovale parfait, le front est étroit ; les yeux sont grands, prolongés sur les tempes par une petite ligne horizontale qui délimite la retombée de larges arcades sourcilières fortement ombrées et dessinées par une ample courbe ; l'ombre se prolonge par un léger cerne au-dessous des yeux ; entre les sourcils, la naissance du nez est soulignée d'une petite ombre en forme de V, accompagnée de quelques traits blancs ; le nez est long et s'élargit en forme de goutte à la base ; la bouche est petite, les oreilles figurées d'une façon très schématique ; enfin la chevelure est traitée par torsades, où boucles et cheveux sont individualisés par un trait ; le cou a la forme d'un cône tronqué.

Le modelé est assez plat et joue sur trois tons dominants, ocre pour le fond, vert pour les ombres et fines lignes blanches pour les parties éclairées ; les joues sont légèrement rosées. La répartition des ombres est schématique, systématiquement placées au contour du visage et autour des yeux ; le contraste des couleurs est dur et privé du passage gradué d'un ton à l'autre qui permet le rendu du relief.

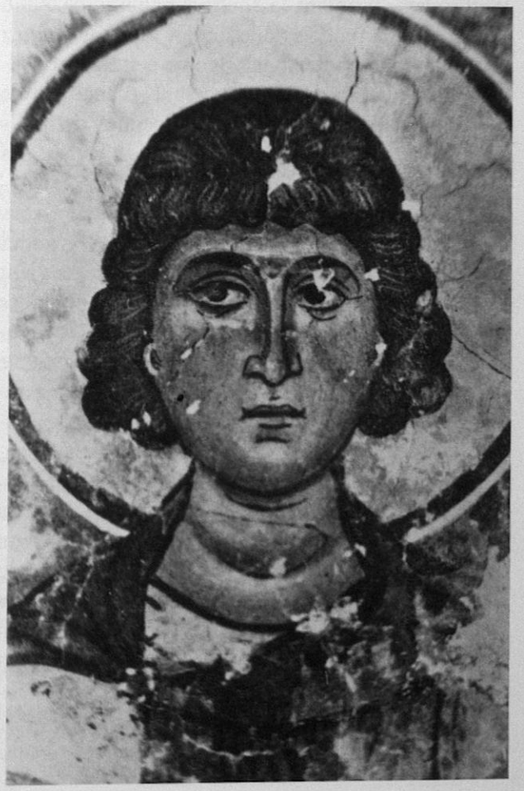
Nous retrouvons des caractères très similaires à ceux relevés à Saint-Jean dans le style tardo-comnène dont les peintures de Kurbinovo sont un excellent exemple[90]. D'autres églises du XIIe siècle permettent des comparaisons intéressantes en ce qui concerne les visages. Ainsi les visages des saints Archanges (fig. 21) de notre église sont très proches de saints appartenant à deux décors chypriotes du XIIe siècle : le saint Georges de l'église dédiée au même saint à Asinou[91] et saint Paul le Simple dans l'église de Saint-Chrysostome[92] (fig. 28), ou bien encore le saint Démétrius des Saints-Anargyres à Kastoria[93].

Tous les visages de Saint-Jean se ressemblent et il n'y a aucune tentative d'individualisation, comme on le trouve couramment dans la peinture paléologue du XIVe siècle ; le même schéma de base est utilisé pour tous les personnages, qui acquièrent un semblant d'individualité essentiellement par des postures variées et l'application d'attributs différents : ainsi chacun des ermites groupés autour de saint Ephrem s'individualise par sa coiffure et sa barbe. La douleur se traduit toujours de la même façon : sourcils légèrement en forme d'accent circonflexe et ombre triangulaire sous les yeux (Crucifixion).

Le tracé du drapé présente une construction rigoureuse et rappelle aussi les plis si courants au XIIe siècle[94] et qu'on pourrait définir par une double chute de plis symétriques en zig-zag[95], et par une boucle infléchie[96]. Ayant peu le souci du modelé, le peintre ne recherche pas le rendu des corps à travers les vêtements ; le Christ de la Crucifixion nous fournit le seul exemple de draperie moulante, les plis en oblique de son périzonium laissent en effet transparaître la rondeur de son corps.

Le nombre des couleurs utilisées est relativement limité ; à partir de quelques tons de base : ocre, brun, rouge brique, bleu et vert, le peintre a réussi à élargir le registre des couleurs grâce à certains mélanges, mais dans la plupart des scènes prédomine une gamme chaude de bruns et d'ocres que le vert clair met en valeur. Il n'y a pas de couleurs vives. Les mélanges les plus courants sont

27. Crète, Saint-Jean de Koudoumas, Jardin des oliviers.



28. Chypre, Saint-Chrysostome, saint Paul le Simple, détail.

faits par ajout de blanc ou de noir, ce qui permet d'obtenir des nuances foncées ou claires à l'intérieur d'un même ton : c'est par ce procédé que le peintre ombre ou éclaire les plis des vêtements ; les autres mélanges de couleurs sont plus rares, on peut noter toutefois celui du rouge et du bleu qui donnent une teinte légèrement violette, utilisée pour une partie du fond de la Dormition de saint Ephrem. Le bleu est peu utilisé, on le trouve comme fond de certaines scènes déjà signalées, rarement pour des vêtements, excepté pour l'ange central de la Philoxénie d'Abraham qui porte un himation bleu assez vif.

Quelques scènes montrent un goût pour les motifs décoratifs, qui animent les surfaces planes (rideau de la table de la Philoxénie, portes de la ville dans la Dormition de saint Ephrem, vêtements de Marie et Elisabeth dans la Conversation, vêtements des Archanges.

Notre étude nous a fait apparaître un certain décalage, entre le style, peu influencé par l'esthétique et les techniques modernes innovées par l'art paléologue et l'iconographie plus perméable aux

nouveautés de l'époque. Cette contradiction n'est pas particulière à notre église, mais a pu être constatée pour d'autres peintures provinciales. Il est beaucoup plus facile pour un artiste peu éduqué de copier certains détails iconographiques nouveaux que de comprendre et de reproduire un style formé dans un milieu culturel qui le dépasse.

Ainsi l'étude stylistique nous a amenés à nous référer constamment à des oeuvres antérieures à la date de notre église. Il s'agit donc d'un style archaïsant qui s'inspire de modèles de la fin du XIIe siècle. La décoration correspond souvent à un goût populaire, mais n'est pas pour autant dépourvue d'une certaine qualité.

L'esthétique tardo-comnène s'est donc maintenue en Crète jusqu'à la seconde moitié du XIVe siècle, plus tard encore, que les prolongements de ce style constatés à Chypre par L. Hadermann[97], qui les a observés jusque dans la seconde moitié du XIIIe siècle. Il est intéressant de constater, qu'il s'agit dans les deux cas d'îles, coupées politiquement de l'Empire byzantin et isolées par rapport aux grands foyers artistiques.

D'un point de vue iconographique, notre oeuvre suit davantage le courant artistique de l'époque. Le peintre commence à tenir compte de la réalité, en incorporant certains détails concrets dans ses compositions; il s'approche de la nouvelle sensibilité de l'époque par l'introduction de gestes ou d'attitudes exprimant la souffrance humaine, enfin il s'inspire de modèles classiques, rejoignant ainsi la Renaissance paléologue. Notre peinture constitue donc un exemple intéressant d'une oeuvre modeste, élaborée loin des grands centres culturels et où se trouvent mêlées des traditions artistiques anciennes et des innovations.

Au terme de nos observations, l'église de Saint-Jean apparaît comme représentative des grandes composantes de l'art crétois du XIVe siècle, et vient confirmer certaines constatations déja obtenues par l'étude d'autres ensembles picturaux. De nombreuses chapelles rurales crétoises du XIVe siècle perpétuent en effet une peinture à tendance conservatrice tout en incorporant des éléments nouveaux. Notre église présente cependant un décalage par rapport au classement chronologique proposé par M. Chatzidakis[98] à partir des églises du XIVe siècle étudiées. Construite en 1360, Saint-Jean se rapproche plus des caractères des églises du début du XIVe siècle, que de celles appartenant à la seconde moitié, qui adoptent d'une façon beaucoup plus nette la nouvelle technique; il ne faut pas nous en étonner, l'isolement particulier de notre chapelle ne pouvait contribuer à favoriser les apports nouveaux.

Il est un dernier point sur lequel nous aimerions insister : le rôle de la Crète en tant que zone de contact entre l'Orient et l'Occident.. Si comme nous le pensons notre saint cavalier est bien un saint Georges, la parenté iconographique qui nous est apparue dans la représentation de ce saint avec la périphérie orientale du monde byzantin, pourrait confirmer une fois de plus les liens entre cette île et l'Orient. Par ailleurs les marques d'influences occidentales se sont révélées assez nombreuses, en particulier dans la Crucifixion. Si l'art est resté attaché à la tradition byzantine, moyen pour la Crète d'affirmer ses particularités nationales, il n'a pas pu toujours échapper à l'influence des oeuvres du pays occupant. Les éléments d'origine italienne ne sont d'ailleurs que des détails iconographiques, qui ne remettent nullement en cause l'esthétique byzantine.

Les emprunts sont réciproques et si nous avons été confrontés à des difficultés nombreuses dans notre tentative pour retrouver l'origine de certains thèmes, c'est qu'à partir du XIIe et XIIIe siècle surtout, les contacts entre Grecs et Latins deviennent de plus en plus étroits. Au XIIIe et XIVe siècle certains thèmes empruntés par l'Italie à Byzance, sont rediffusés par l'Italie, parfois remaniés à son goût. La Crète apparaît de toute façon comme un lieu privilégié de cette influence occidentale, par l'intermédiaire de Venise.

Les peintures de Saint-Jean nous permettent de supposer que la Crète a également joué un rôle dans la diffusion ultérieure de certains thèmes (Dormition de saint Ephrem, détail des anges dans la Crucifixion). L'École crétoise du XVIe siècle a repris ces thèmes et les a largement répandus.

Au terme de cette étude surgit une question : lieu de contact entre l'Occident et l'Orient, la Crète a pu être un lieu de rencontre pour des éléments venus de Byzance, des régions orientales du monde byzantin et de l'Italie ? Nous pensons en particulier à la composition complexe de la Dormition de saint Ephrem qui pourrait refléter une telle symbiose. Hypothèse sans doute audacieuse dans l'état des connaissances actuelles sur la Crète, mais que d'autres recherches pourront peut-être un jour confirmer.

Paris.

Monique BOUGRAT.

NOTES

* Je remercie très vivement Mme Tania Velmans d'avoir bien voulu diriger cette recherche. Ma reconnaissance va également à M. Manolis Chatzidakis qui m'a très efficacement conseillée tout au début de ce travail. Des problèmes d'épigraphie se sont posés à propos du déchiffrement de l'inscription de Saint-Jean et l'aide de Mme Hélène Ahrweiler et de M. Jean Irigoin m'a été très précieuse. Je voudrais encore exprimer ma gratitude à Anka Lemaire et Pierre Lemaire pour leur contribution technique.

1. Une mise au point (un peu ancienne) sur l'état des recherches en ce domaine est publiée par K. Lassithiotakis, Ἔρευνες πάνω στή χριστιανική τέχνη τῆς κρήτης στον 20 ἀιῶνα, in Κρητικά χρονικα, 1966, p. 213.

2. M. Chatzidakis, Τοιχογραφίες στήν Κρήτη, ιν Κρητικά χρονικά, 1952, p. 78.

3. Le catalogue de G. Gerola a été traduit en grec par K. Lassithiotakis, Τοπογραφικός κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν της Κρήτης, Irakleion, 1961, n° 675.

4. Jésus regardait lui-même saint Jean-Baptiste comme le plus grand des prophètes (Mt.11,7-11; Luc 7, 24-28); ses disciples l'identifièrent à Élie (Marc 9,11-13; Mt.11,13-14), cf. *Dictionnaire de la spiritualité* T.VIII-1, p. 182.

5. H. Delahaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles, 1902,p. 767, 24 juin, fête de la naissance de saint Jean-Baptiste; p. 931, 29 août, fête de sa décollation; p.71, 23 septembre, fête de sa conception. Cette dernière fête est particulière à l'Orient où le culte de saint Jean-Baptiste est plus développé qu'en Occident.

6. A. Blaise, *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques*, Brepols, 1968, p. 224, § 103.

7. H. Delahaye, *op. cit.*, p. 375, fête du 7 janvier qui commémore le Baptême du Christ.

8. Une pièce qui devait servir de cuisine contient une meule à grain en pierre, une table basse, l'autre, un lit et des habits monastiques.

9. A Ἁγιοφάραγγο le site se trouve au débouché de la gorge, près de la mer. Appuyée sur la paroi rocheuse, une église dédiée à saint Antoine a été bâtie; ses dimensions sont grandes et son architecture relativement complexe si on la compare à la simplicité du plan rectangulaire de la plupart des chapelles rurales crétoises. Elle se compose en effet d'une nef et d'un double transept, avec deux coupoles à leur croisée. Cette recherche d'architecture, dans un endroit aussi peu facile d'accès, peut nous surprendre. L'édifice est ancien mais ne comporte pas de datation, l'intérieur semble avoir été peint puisqu'il subsiste une trace de fresque dans le choeur. Tout près du sanctuaire, une petite construction incorpore dans ses murs d'énormes blocs de rocher, la porte présente un beau linteau de pierre, l'intérieur contient un foyer. Cette cellule nous atteste un lieu de séjour d'ermite, plusieurs grottes naturelles situées dans la falaise ont pu en outre servir d'habitations.
L'autre site de Μάρτσαλλου se trouve aussi dans une gorge, à son amont, à deux kilométres environ de la mer. L'église ancienne de Ἁγ. Μαρκέλλου a été détruite, quelques fondations seulement sont apparentes. Une autre église, celle de la Παναγία a été aménagée, plus récemment semble-t-il, dans une cavité naturelle du rocher. Autour de l'église subsistent des cellules, certaines incorporées dans la paroi rocheuse, d'autres en dehors, de construction récente. Une inscription mentionnant la mort d'un moine en 1972, nous atteste que ce lieu fut habité jusqu'à une période proche. Mais aucun élément ne nous permet de savoir, de quand date l'occupation de ce site par les ermites.

10. A. Xyngopoulos, *Les fresques de style monastique*, in *Actes du IXe Congrès international des Études byzantines*, 1953, 1, p. 510.

11. Divers articles traitent des rapports entre Venise et l'église crétoise, dont : M. Manousakas,Μέτρα τῆς βενετίας ἐναντι τῆς ἐν Κρήτη ἐπιρροῆς τοῦ Πατριαρχείου, in, Ἐπετηρίς βυζαντινῶν σπουδῶν, T. 30, 1960-61, p.85; F. Thiriet, *La situation religieuse en Crète au début du XVe siècle*, in, *Byzantion*, 1966, T. XXXVI, 1, p. 201; N. Tomadakis, *La politica religiosa di Venezia a Creta verso il Cretesi ortodossi dal XIII al XV secolo*, in, *Venezia e il Levante*, T. I, 2, p. 783.

12. M. Guarducci, *Inscriptiones creticae*, Rome, 1935, T. I, Lebena p. 172, inscription n° 26.

13. Une autre hypothèse est envisageable : l'existence d'un second ex-voto (non parvenu jusqu'à nous) dédié par les mêmes frères, en des termes semblables, cette fois au dieu Asclépios. Les inscriptions 17 et 18, *ibid.*, nous donnent l'exemple de deux dédicaces à Asclépios, faites par la même personne, en des termes différents.

14. La possibilité d'une copie faite directement à partir de l'original, ne peut être retenue que si l'on admet l'hypothèse émise dans la note 13, soit l'existence d'une autre pierre perdue, qui elle aurait pu être transportée à l'église de Saint-Jean. La dispersion de ces inscriptions nous est attestée par le fait que l'une d'elles (n° 18, *ibid.*) a été retrouvée au lieu-dit Τρεῖς Ἐκκλησιές, à l'est du monastère de Koudoumas.

15. Saint Paul, *Épitre aux Éphésiens, 5,15.* Le texte qui correspond le mieux à l'ordre des mots dans la citation est celui du Sinaïticus corrigé et de l'Alexandrinus :« Βλέπετε οὖν ἀδελφοι πῶς ἀκριβῶς περιπατεῖτε».

16. G. Gerola — K. Lassithiotakis, *op. cit.*, n° 114.

17. Le thème de l'intercession figure souvent à la fois sur l'iconostase et sur les piliers ou les murs qui le touchent. (cf. T. Velmans, *Le rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle*, in *Actes du XVe Congrès international des Études byzantines*, Athènes, 1976.

18. G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Paris, 1945, p.19.

19. G. Gerola, *Monumenti veneti nella isola di Creta*, Venise, 1917, T. II, fig. 374.

20. De toute évidence G. Millet prit les saints guérisseurs pour les élus. Les miniatures arméniennes qu'il cite, comportaient par ailleurs un troisième registre montrant les damnés.

21. V.R. Petković, *La peinture murale serbe au moyen-âge*, Belgrade, 1930, T. I, pl. 54-a.

22. A. Frolow, *La peinture du moyen-âge en Yougoslavie*, Paris 1962, T. II, pl. 6.

23. *ibid.*,T. III, pl. 34.

24. G. Millet, *Les monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, fig. 60.

25. Dans son catalogue, *op. cit.* G. Gerola signale la Philoxénie d'Abraham dans une cinquantaine de chapelles.

26. Cette identification repose sur un rapprochement avec la même scène à l'église Saint-Georges de Kurbinovo, où l'on retrouve la même disposition des personnages : une femme assise (Marie) qui tend les mains vers une autre qui se dirige vers elle (Élisabeth), cf. L. Hadermann, *Kurbinovo*, Bruxelles, 1975, fig. 43.

27. Cette deuxième identification est bien moins sûre que la précédente, car si l'on voit bien un nourisson dans l'angle droit inférieur, ainsi qu'une femme debout à côté de lui (le bain ?) et, au milieu de la composition, un fragment de personnage allongé (Marie ?), ces éléments restent quand même très insuffisants.

28. G. Gerola – K. Lassithiotakis, Κατάλογος..., nº 73, 125, 136, 370, 519, 580, 584, 841.

29. S. Der Nersessian, *Two images of the Virgin*, in *D.O.P.*, XIV, 1960, p. 70-85.

30. L. Hadermann, *op. cit.*, fig. 119, 120.

31. La Vierge Paraclisis est déjà présente à Saint-Démétre de Thessalonique au VII-VIIIe siècle, sur le pilier nord-est.

32. On la trouve ainsi à Lagoudéra, aux Saints-Anargyres de Kastoria, aux Saints-Apôtres de Perachorio, cf. H. Gregoriadou, *Affinités iconographiques de décors peints à Chypre et en Grèce*, in Πρακτικα τοῦ πρώτου διεθνοῦς κυπρολογικοῦ συνεδρίου, 1969, p. 37, pl. VI, VII ; à Kurbinovo, cf. L.Hadermann, *op. cit.*, fig. 117-118.

33. L. Hadermann, *op. cit.*, fig. 116-117-118 et 120.

34. G. et M. Sotiriou, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Athènes, 1956, pl. 170. Il s'agit d'une toute petite Déisis placée au-dessus d'un ensemble de scènes relatant la vie de saint Nicolas.

35. Notre trône a des similitudes avec celui de la Madonna de la Duveen collection (peinture italienne) ; mais V. Lazarev considère que ce trône est tout à fait inhabituel dans la peinture italienne, au contraire typique à Byzance où il apparaît dès la fin du XIIe-XIIIe siècle, pour devenir très courant au XIVe siècle (nombreux exemples cités), cf. V. Lazarev, *Early italo-byzantin art in Sicily*, in *Burlington magazine*, LXIII, 1933, p. 283.

36. Les balustres ornent surtout les trônes mais on peut les trouver ailleurs, ainsi elles décorent la table des Noces de Cana dans l'église de Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique.

37. A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité*, T. II, Paris, 1968, p. 860.

38. Nous avons retrouvé le motif de l'oiseau au cou recourbé sur diverses mosaïques : sur un pavement d'Antioche, cf. E. Kitzinger, *Stylistic developments in pavement mosaic in the greek east from the IVth to the VIth s.*, in *La mosaïque gréco-romaine*, éd. du C.N.R.S., Paris 1963, T. I, p. 341, fig. 13 ; dans l'église de Beth Govrine près de Gaza (VIe s.), cf. M. Avi-Yonah, *Une école de mosaïques à Gaza au VIe siècle*, in *La mosaïque gréco-romaine*, T. II, p. 377, pl. CLXXX, fig. 13 ; dans une chapelle près de la porte de Damas à Jérusalem, cf. S. Der Nersessian, *L'art arménien*, Paris, 1977, p. 68, fig. 45. Le petit animal cambré se trouve dans l'église d'Elias, Maria et Soreg à Gerasa, cf. M. Avi-Yonah, *op. cit.*, pl.CLXXXII, fig. 2.

39. *Genèse*, 18, 1-6.

40. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1928, T. II, p. 128. On trouve aussi cette représentation du veau dans une église crétoise inédite, celle du Saint-Sauveur à Panteli en Crète orientale.

41. P.A. Underwood, *Karie-Djami*, New-York, 1966, T. II, p. 230, fig. 117.

42. H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris, sans date, T. II, pl. 126.

43. K. Weitzmann, *Greek mythology in byzantine art*, Princeton University, 1951, pl. XLV, 165, Venice, Marciana, Cod. gr. 479.

44. Sur cette miniature on voit un second cheval, celui de Julien, cf. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris, 1929, pl. LIV.

45. Cette miniature copte figure un détail supplémentaire : dans l'angle supérieur droit, un ange survole la scène, brandissant un glaive et une lance, cf. S. Binon, *Essai sur le cycle de saint Mercure, martyr de Dèce et meurtrier de l'Empereur Julien*, Paris, 1937, p. 129.

46. P.L.Vocotopoulos, *Fresques du XIe siècle à Corfou*, in *C.A.* XXI, 1971, p. 166, fig. 18.

47. G. et M. Sotiriou, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Athènes, 1956, fig. 31.

48. S. Der Nersessian, *Aght'amar, church of the Holy Cross*, Cambridge, 1965, p. 19, fig. 49.

49. J. Myslivec, *Saint Georges dans l'art chrétien oriental*, in *Byzantinoslavica*, T. V, Prague 1933-34, p. 304, pl. IV-1.

50. G.N. Aladašvili, G. Alibegašvili, A. Volskaja, *Rospisi hudožnika Tevdore v Verhnei Svanetii*, Tbilisi, 1966, pp. 27-28, dessin 11, p. 54 et 16, p. 81.

51. T. Virsaladze, *Freskovaja rospis hudožnika Mikaela Maglakeli v Mackhvariši*, in *Ars georgika*, nº 4, pp. 169-231, dessin 2.

52. S. Amiranašvili, *Istorija gruzinskoi monumentaljnoi živopisi*, Tbilisi, T. I, pp. 152-155.

53. Dans son catalogue, *op. cit.*, G. Gerola mentionne 141 chapelles qui sont dédiées à saint Georges (p. 142) et 70 représentations de ce saint (p. 148). Il ne signale aucune représentation de saint Mercure.

54. T. Velmans, *L'image de la Déisis en Géorgie*, in *C.A.* nº 29, p. 57.

55. On trouve ce mur à Matejić, cf. A. Frolow, *op. cit.* T. IV, pl. 42 ; à la Métropole des Taxiarques et à Saint-Nicolas τοῦ Κυριτζη de Kastoria, cf. S. Pélékanidis, Καστορια, Thessalonique, 1955, pl. 124 et 156b ; dans les églises du Protaton et de Chilandari (catholicon et trapeza) au Mont-Athos, cf. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris, 1927, pl. 12, 69, 78 ; à Saint-Nicolas Orphanos de Thessalonique ; enfin dans de nombreuses églises crétoises du XIVe siècle. Cependant à Saint-Jean la présence de ce mur ne contribue pas à spacialiser la scène, contrairement à certaines des églises citées où l'épaisseur du mur est rendu soit par l'adjonction de créneaux vus en perspective, soit par la présence d'une ville derrière le mur. La seule tentative faite par notre peintre est le rendu de l'épaisseur des fenêtres, mais ce détail ne contribue guère à donner une réelle profondeur à la scène.

56. L'origine de cette attitude de Marie attribuée à l'Italie, jusqu'à l'étude par M. Lazarev, (*Two newly discovered pictures of the Lucca school*, in *Burlington Magazine*, 1927, T. 51, p. 56, pl. IV c et d) de deux manuscrits arméniens du XIIIe siècle (l'un de 1272) qui figurent la Vierge franchement défaillante ; on reconnait là la tendance réaliste de la tradition orientale. Ainsi parti de l'Orient ce thème aurait gagné Byzance, puis l'Italie où il fut mieux accueilli grâce à un esprit plus sensibilisé au réel.

57. M. Chatzidakis, Τοιχογραφίες στήν Κρήτη, in Κρητικα χρονικα, 1952, p. 59.

58. cf. note 57.

59. Pour citer quelques exemples : à l'église de Saint-Nikita près de Cučer (Descente de croix) ; à l'église du Kral de Studenica ; à Saint-Georges de Staro-Nagoričino, cf. A. Frolow, *op. cit.*, T. III, pl. 44, 63-1, 92-1 ; à Gračanica, cf. V.R. Petković, *op. cit.* T. I, pl. 49b ; à Vatopedi, cf. G. Millet, *Athos...*, p. 83-2 ; à la Péribleptos de Mistra, cf. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, p. 122-3.

60. W. Hartel et F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895, Tabl. XXIV, f° 13, XXVII et XXVIII, f° 23.

61. On trouve cette femme aux bras levés dans la scène du Thrène à Saint-Clément d'Ochrid, à Saint-Nicolas de Prilep, à Saint-Nicolas près de Cučer, cf. A. Frolow – G. Millet, *op. cit.*, T. III, pl. 9-3, 26-1, 37 ; à Marko, à Lesnovo, cf. *ibid.* T. IV, pl. 13, fig. 28 ; à Saint-Nicolas του Κυριτζη de Kastoria, cf. S. Pélékanides, Καστορία, pl. 158a ; à Vatopedi, G. Millet, *Athos...*, pl. 83-1. Au monastère de Marko on trouve cette femme dans les scènes du Massacre des innocents et de Rachel pleurant ses enfants, cf. A. Frolow – G. Millet, *op. cit.* T. IV, pl. 91, fig. 168.

62. Citons parmi d'autres la Crucifixion de la Galerie de Pise (seconde moitié du XIVe siècle) où l'on a la même disposition des saintes Femmes qu'à Saint-Jean, cf. R. Van Marle, *The italian schools of painting*, T.V., *The local schools of central and southern Italy of the 14th century*, La Haye, 1925, p. 275, fig. 180 ; la Crucifixion de Cimabue dans l'église supérieure de Saint-François d'Assise, cf. R. Van Marle, T.I., *From the 6th until the end of the 13th century*, La Haye, 1923, p. 464, fig. 264 ; la Crucifixion de Giotto et son école, dans l'église inférieure de Saint-François d'Assise, cf. B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance florentine school*, T.I., Londres, 1963, pl. 71à 75.

63. G. et M. Sotiriou, *op. Cit.*, p. 177, pl. 194.

64. On trouvera des exemples dans : R. Van Marle, T. II, *The Siennesse school of the XIVth century*, La Haye, 1924, p. 355, fig. 236. *id.*, T.V., *op. cit.*, fig. 41, 195, 199, 278 ; B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance venetian school*, T. I, Londres, 1957, fig. 6 ; *id.*, T. II, *Central and north italian school, fig. 80, 186, 187 ; Mostra giottesca*, Florence, 1937, nº 125b ; A. Bovero, *L'Arte italiana*, Turin, 1965, T. III, p.65.

65. A. Orlandos, Ἡ ἐν Πάτμῳ μονή Ἁγίου Ἰωαννου τοῦ Θεολογου, Athènes, 1966, p. 83.

66. H. Omont, *Évangiles...*, T. I, Pl. 51.

67. J. Strzygowski, *Der Bilderkreis der griech. Physiologus*, in *Byz. Arch. II*, Leipzig, 1899, pl. XXIII.

68. Ainsi à la Mavriotissa de Kastoria, cf. S. Pélékanidis, *op. cit.*, p. 71 ; au monastère de Patmos, cf. A. Orlandos, *op. cit.*, fig. 66 ; à Studenica, cf. A. Frolow – G. Millet, *op. cit.*, T. I, pl. 37, fig. 3 ; au Protaton et à Chilandari, cf. G. Millet, *Athos...*, pl. 12-5, 69-2.

69. Les exemples sont très nombreux, dès le XIIIe mais surtout au XIVe siècle, cf. R. Van Marle, T. I, *op. cit.*, fig. 234, 264 ; *id.*, T. IV, *The local schools of north Italy of the XIVth century*, fig. 122 ; *id.*, T.V., *op. cit., fig. 47, 75, 180, 203, 275, 329 ; B. Berenson, Venetian school...* T. I, pl. 6 ; *id., Florentine school...*, T. I, fig. 140, 426 ; *id. Central and north italian school...*, T. II, pl. 35.

70. M. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crètoise et la question de l'école dite italogrecque, in* Μνημοσυνον Σοφιας Ἀντωνιαδη, Venise, 1974, p. 169.

71. G. Millet, *Athos...*, pl. 129.

72. Des nimbes analogues en Eubée ont été attribués à l'influence occidentale, cf. T. Velmans, *Deux églises byzantines en Eubée*, in *C.A.*, nº 18, p. 191.

73. K. Kalokyris, Βυζαντινά μνημεῖα τῆς Κρήτης. Ἡ Παναγία τῆς Κριτσᾶς, in Κρητικα χρονικα, 1952, p. 261.

74. *Il Menologio di Basilio II*, Turin, 1907, T. II, p. 90 et 354. Cod.Vat.Gr. 1613.

75. G. et M. Sotiriou, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονικης, Athènes, 1952, pl. 89b.

76. J.R. Martin, *The death of Ephraim in byzantine and early italian painting*, in *Art bulletin*, XXXIII, 1951, p. 217.

77. Différentes scènes isolées contenues dans la Dormition, comme les épisodes de la chaise à porteur, du vieil ascète porté par un compagnon, ou encore du moine fabriquant des cuillères, se rencontrent en effet sur des miniatures de plusieurs manuscrits de l'Échelle céleste (Vat.Cod.Gr. 394, f° 41r, Vat.Cod.Gr. 394, f° 95v, Princeton University Library, f° 169v) cf. *ibid.*, fig. 6, 7, 8. Selon l'auteur, ces manuscrits puiseraient eux-mêmes leurs sources dans des Vies de saints de Syrie qui ne nous sont pas parvenues.

78. *ibid.*, fig. 5.

79. *ibid.*, fig. 10. L'organisation de la composition présente la même liberté par rapport au schéma byzantin mais on remarque des similitudes plus grandes en ce qui concerne les scènes d'arrivée d'ermites (chaise à porteur, âne portant un vieux moine).

80. M. Chatzidakis, *Les débuts de l'École crètoise...*, pl. KE', fig. 1. Il ne subsiste de cette icône que la partie inférieure droite ainsi qu'un petit fragment à gauche. Au premier plan à droite se trouve un groupe de personnages debout ; l'un est penché sur le défunt dont on ne voit que l'extrémité du corps placé sous un ciborium. Quelques autres éléments au-dessus (deux têtes de moines dont l'une sort d'un rocher) nous permettent de reconstituer un paysage plus développé où devaient s'insérer quelques scènes d'ermites.

81. *ibid.*, La datation est rendue possible grâce à la signature d'une des icônes par A. Pavias, peintre dont on retrouve les traces à Candie entre 1440 et 1504. D'autres icônes sont mentionnées, plus tardives et supposées être des copies.

82. A. Munz, *Le ekfrasis nella litteratura byzantina e i loro rapporti con l'arte figurata*, in *Recueil de Kondakov*, Prague, 1929, p. 139. L'Ekphrasis de M. Eugénikos est datée de la fin du XIVe – début XVe siècle.

83. La scène de la chaise à porteur y est répétée trois fois, celle du lion portant un moine deux fois, celle de l'âne deux fois, enfin celle de l'ascète porté par un compagnon deux fois. Chacun de ces épisodes ne figure habituellement qu'une fois dans les compositions ultérieures de Dormitions de saints.

84. M. Chatzidakis, *Théophane le Crétois*, in *D.O.P.*, 1969-70, p. 311. Théophane est lui-même sorti du milieu de peintres d'icônes dont faisait partie A. Pavias.

85. On trouve une Dormition de saint Athanase dans la trapéza de Lavra, une de saint Ephrem à Diocharou et dans la trapéza de Dionysou, cf. G. Millet, *Athos...*, pl. 150, fig. 2, pl. 252 et 207, fig. 1.

86. Elle est cependant mentionnée par M. Lassithiotakis, Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, in Κρητικα Χρονικά, 1969, p. 493.

87. Cette présence de barques se trouve aussi sur l'icône de Leucade étudiée par M. Chatzidakis et a été reconnue par l'auteur comme étant de provenance italienne, cf. *Les débuts de l'École crétoise...*, pl. K', fig. 2.

88. La représentation d'une ville figure à l'arrière plan de l'icône d'Iviron, cf. *ibid.*, pl. K', fig. 1.

89. Voici quelques exemples d'églises où est représentée cette scène : à Matejić (1356-1360) et à Andreás, cf. V. Petković, *op. cit.*, T. I, pl. 136b et 147a ; dans les églises de Koporin et Pološko (XIVe s.) cf. *ibid.* T. II, pl. CXC et CLIII ; au Protaton, à Chilandri et à Vatopédi au Mont Athos (XIVe s.), cf. G. Millet, *Athos...*, p. 20, 70-2 et 91. On trouve à Saint-Jean le même modèle iconographique que dans ces églises qui figurent certains apôtres, allongés ou demi étendus.

90. L. Hadermann, *Kurbinovo*, Bruxelles, 1975, fig. 166. Cette tête du Christ du Baptême à Kurbinovo ressemble à celle du Christ de la Déisis dans notre église.

91. G. Sotiriou, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κυπρου, Athènes, 1935, pl. 80.

92. D. Winfield, Hagios Chrisostomos, Trikomo, Asinou, Byzantine painters at work, in Πρακτικα τοῦ πρώτου διεθνοῦς κυπρολογικοῦ συνεδρίου, T. B', 1969, pl. 12.

93. L. Hadermann ; *op. cit.*, fig. 163.

94. Des plis en zig zag comme ceux que nous avons à Saint-Jean se trouvent sur les peintures de Staroia Lagoda, Monreale, Lagougera, Patmos, Kurbinovo, cf. L. Hadermann, *op. cit.*, p. 393.

95. Ce type de plis est représenté deux fois dans la Déisis : retombée de la bordure du maphorion de la Vierge et himation du Christ ; dans la Crucifixion, himation de saint Jean.

96. Nous avons deux exemples de cette boucle infléchie dans la Crucifixion : une sainte femme retient le maphorion de la Vierge en formant ainsi une boucle, saint Jean relève le pan de son manteau de la même façon. Ce

geste de saint Jean se retrouve dans la Crucifixion de l'Ἐγκλείστρις de Saint-Néophyte (XIIe s.) à Chypre, cf. G. Sotiriou, Μνημεῖα τῆς Κυπρου..., pl. 69.

97. L. Hadermann, *La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle*, in *Art et Archéologie, XVe Congrès d'Études byzantines*, Athènes, 1976, pp. 97-128.

98. M. Chatzidakis, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, Η Κρητικὰ χρονικά, 1952, p. 59-91.

Notes de lecture

E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd–7th Century*, Faber and Faber, Londres, 1977, 171 p., 8 pl. en couleur, 223 illustrations (noir et blanc).

Ce livre résume un cours magistral donné par E. Kitzinger, l'un des meilleurs connaisseurs de l'art de cette période, à l'Université de Cambridge en 1974. Deux qualités nous ont particulièrement frappés à la lecture. D'une part, la totale impartialité de l'auteur qui ne défend pas de thèse et n'hésite pas à citer des monuments qui contredisent parfois une conclusion provisoire déjà exprimée, de l'autre l'infini sens des nuances dont il témoigne. Ces deux caractéristiques font d'ailleurs qu'un compte rendu relativement bref de l'ouvrage est non seulement difficile, mais risque de fausser, ici ou là, la pensée de l'auteur, toute en demi-teintes. C'est la conscience de ce risque de schématisation qui a également retardé la parution de ces lignes.

A travers l'analyse des différentes catégories d'œuvres dispersées dans tout le bassin méditerranéen, le lecteur découvre les sources de l'esthétique byzantine. Deux principaux courants stylistiques opposés s'y rencontrent : la tendance à l'abstraction géométrique et le désir de sauvegarder les valeurs de l'antiquité classique. Après R. Bianchi Bandinelli, E. Kitzinger retrace le changement assez radical qui s'était opéré dans l'art romain tardif au IIe et IIIe siècles de notre ère. L'abandon de la *koiné* gréco-romaine et des valeurs classiques de l'art au profit des formes simplifiées, plus rustiques, aplaties, vues frontalement et tendant à l'abstraction, est présenté comme pouvant avoir deux causes distinctes à l'origine : 1) l'influence de la périphérie orientale du monde byzantin (Syrie, Anatolie, Mésopotamie), elle-même imprégnée de la tradition gréco-romaine ; 2) le changement profond du goût et de la sensibilité à Rome à la suite de l'essor de l'art populaire (plébéien) qui avait toujours plus ou moins coexisté avec la grande tradition classique. Comme les deux courants artistiques — le plébéien à Rome et celui que l'on trouve dans la périphérie orientale du monde byzantin sont très semblables et peuvent être définis par leur refus des formes classiques, ils sont désignés par un seul terme « sub-antique ». Une observation nous a particulièrement frappés dans ces pages. Lorsque la pénétration des formes antiques en Orient est évoquée, l'auteur ajoute, en citant des exemples, que cette pénétration n'y est jamais parfaite et donne des résultats différents de ce que l'on voyait à la même époque dans le monde gréco-romain. Ce fait est indiscutable et important car on a constamment tendance à l'oublier. Or, il y a dans la manière de recevoir les influences venant de l'Ouest quelque chose de réfractaire et d'irréductible en Orient. Ceci est valable pour les apports gréco-romains et cela restera vrai plus tard, lorsque ces régions firent partie de l'aire d'influence byzantine. L'art constantinopolitain n'y connu jamais le même degré de pénétration que chez les Slaves, par exemple.

Plus loin, la question est posée de savoir pourquoi les artistes ou les commanditaires ont été attirés par l'art « sub-antique » et d'emblée on est placé devant le mystère qu'est toujours plus ou moins le changement de la sensibilité et du goût d'une époque. L'analyse des œuvres sculpturales de l'antiquité tardive montre qu'il s'agit d'une concordance ou d'une affinité profonde entre le « ressenti » (dirait-on aujourd'hui en psychologie) des artistes romains et le style « sub-antique », capable de transmettre un message d'angoisse et d'insécurité, de souffrance physique et morale qui était précisément celui de la Rome finissante. Ainsi l'art de l'antiquité tardive se transforme tout à fait indépendamment de la pensée chrétienne. Nous serions tentés d'ajouter — pensée chrétienne et modification de la sensibilité artistique sont sans doute dues à peu près aux mêmes facteurs, eux-mêmes issus du « Zeitgeist » de l'époque.

L'art chrétien est édifié sur ces bases. En peinture, le nouveau style innove cependant par l'extrême laconisme du langage plastique, souvent voisin d'un assemblage de signes. En sculpture, les sarcophages chrétiens adoptent une structure du récit différente de l'antique en présentant des frises composées d'épisodes successifs d'un événement donné. Le style en est assez schématique. D'autres sarcophages (celui de Junus Bassus) se distinguent pourtant par un retour partiel à l'idéal classique. L'auteur attribue ces différences à des raisons d'ordre social liées à la destination différente des divers groupes de sarcophages. Les premiers, produits en série, étaient destinés à une clientèle courante ; le second, élaboré par un artiste, avait

Settis-Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem*. Rome, 1973. On y trouve citées les études consacrées aux illustrations de deux manuscrits de la Vie d'Alexandre, en version serbe, par A. Grabar (1924) et V. Petrovic (1935).

Suit le *Livre de Job* avec Catènes (Barocci 201), un manuscrit attribué à 1200 environ et illustré de très nombreuses illustrations qui, en partie, sont mal conservées. Le cycle est très détaillé et attend une étude en rapport avec d'autres exemples illustrés à Byzance du Livre de Job.

Tous les autres manuscrits du tome II du Corpus sont des œuvres du XVIe siècle. On y compte : un autre livre de Job, un écrit du Pseudo-Hippolyte consacré à la fin des temps, où l'on trouve de très curieuses images du Jugement dernier, en versions tardives et légèrement modifiées, sous l'influence italienne ; deux exemplaires des Oracles de Léon VI où la part grecque et la part latine sont également grandes. Cette illustration mériterait, elle aussi, une étude approfondie, qui serait facilitée par les descriptions et les images du présent volume ; enfin, par un autre recueil d'oracles et par un manuscrit de l'*Organon* d'Aristote, se termine la description des manuscrits évoqués dans le tome II du *Corpus*.

La longueur de ce compte rendu, à elle seule, montre l'importance des deux premiers volumes du *Corpus* qu'on doit à Ingrid Hütter. C'est un ouvrage de base, et on espère qu'elle fera paraitre bientôt la suite de son grand catalogue.

Un seul souhait : que les listes des manuscrits décrits dans un volume comprennent, en dehors de leur cote, dans la bibliothèque à laquelle ils appartiennent, une mention, même abrégée, de leur contenu.

A. GRABAR.

TABLE DES MATIÈRES

A. GRABAR, *L'iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen-Age* 5
W. Eugène KLEINBAUER, *The Orants in the mosaic decoration of Rotunda at Thessaloniki : Martyr, Saints or Donors ?* 25
Marlia Mundell MANGO, *Deux églises de Mésopotamie du Nord : Ambar et Mar Abraham de Kashkar* 47
M. BUIS, *Le motif de la "Torsade liée au losange" dans le Sud-Est de la France et dans le reste de l'Empire Carolingien* 71
M.T. GOUSSET, *Un aspect du symbolisme des encensoirs romans : la Jérusalem Céleste* ... 81
A. COLLI, *La Gerusalemme celeste nei cicli apocalittici altomedievali e l'affresco di san Pietro al monte di Civitate* 107
T.F. MATHEWS, *"Private" Liturgy in Byzantine Architecture : Toward a Re-appraisal* 125
Dean Mc KENZIE, *Provincial Byzantine Painting in Attica : H. Kyriaki, Keratea* 139
M. BOUGRAT, *L'Église Saint-Jean, près de Koudoumas, Crête* 147
NOTES DE LECTURE 175